CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 218

FEBRERO 1968

C U A D E R N O S
H I S P A N O A M E R I C A N O S

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

218

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

M A D R I D

INDICE

NUMERO 218 (FEBRERO DE 1968)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de la pintora AGUIRRE.



ARTE Y PENSAMIENTO

RILKE, POETA DEL COSMOS Y SU RELACION VIVENCIAL CON ESPAÑA

POR

JAIME FERREIRO

I

Cuando yo publiqué el libro de Bollnow sobre Rilke en traducción española con el título de *Rilke, poeta del hombre,* tomado de una frase del propio autor, éste me felicitó por el acierto, lamentándose de que el libro no llevase el mismo título en el original alemán. Bollnow le adjudica también el calificativo de «poeta de nuestro tiempo». Poeta en el sentido más lato, y a la vez más profundo, de la palabra, es decir, como hombre que asume en sí mismo, en la radicalidad de su existencia, toda la problemática de su tiempo, del cual el nuestro es la culminación, o quizá mejor, la conclusión. En virtud de la inversión o cambio repentino que se produce en una situación, cuando ésta alcanza su punto álgido *(Umschlag),* al proceso implícito en este término se sigue una liberación o desahogo, un remansamiento alentador tras las estrecheces o angustias del atribulado cauce. En la doble función significativa del lenguaje: mención directa y metafórica, la terminología existencial nos recuerda la vieja simbólica, tan cristianamente afirmada, de las vidas como los ríos que van a dar a la mar, o sea a la eternidad, que es el morir. Pero la reducción existencial o antropológica operada por Bollnow nos parece a todas luces insuficiente. La existencia humana es ya, en su sentido más profundo, existencia poética, y por tanto no puede agotarse en la mera existencia, sino que supone un algo pre y postexistencial.

Cuando Bollnow considera, por ejemplo, los ángeles de Rilke como un mero trasfondo metafísico que no tiene otro objeto que poner de relieve el abandono y desamparo existencial del hombre, tal operación, aplicada de un modo sistemático, no puede conducir sino a a un empobrecimiento, o incluso a una anulación, de la poesía de Rilke, y, en general, de toda poesía verdaderamente auténtica. En filosofía, suprimir esos trasfondos puede ser muy saludable, pero en poesía significa la negación de la poesía misma. La reducción operada por Bollnow despoja a la poesía de toda resonancia trascendente, de todo elemento teleológico, e incluso de toda aspiración o anhelo a rebasar los límites de la expresión conceptual. Pero la poesía no se

deja aprisionar en el cedazo de ningún sistema, ni siquiera en el de la filosofía de la existencia. Por su naturaleza, la poesía es irreductible a todo sistema o procedimiento conceptual. Es lo más concreto, pero su efecto, su latido es inefable. Se da en el alma, es una efusión del corazón, brota de la fuente insondable e inagotable de la vida, de la que es su expresión más inmediata. El sentimiento de inefabilidad hace de ella una metafísica, pues nos transporta a unos dominios no verificables conceptual o racionalmente. Por eso se acerca a la religión y a la mística, e incluso puede confundirse con ambas, si bien nunca con una determinada religión o una determinada mística.

Bollnow, por ignorar esta natural dimensión de lo poético, elimina también de su consideración contenidos o formas que son genuinamente existenciales. En un capítulo de su libro estudia por separado y con bastante extensión las figuras arquetípicas o ejemplares de la existencia en la obra de Rilke *(Idealgestalten):* la amante, el héroe, el cantor y el niño. Pero deja arbitrariamente fuera de su consideración la figura del santo, la cual posee una ejemplaridad existencial que no le va en zaga a las otras. Además esta ejemplaridad existencial del santo está atestiguada en las declaraciones del propio Rilke. Así, en una carta del 9 de enero de 1913 desde Ronda, dirigida a Annette Kolb con motivo de la aparición de la novela *Das Exemplar,* de esta autora, dice Rilke: «Yo no acierto a pensar nada en lo humano sin dejar de referirlo inmediatamente al santo (en quien todo comienza a hacérseme comprensible y necesario); pero quisiera ser también capaz de comprender con Mariclée (esto ya me lo han asegurado en ciertas ocasiones) de que el santo no es ya ilustrativo y ejemplar para nosotros en la misma medida que lo fue, en su más alto grado, para otras épocas; y que por tanto, lo que esta suntuosidad actúa en Dios, en lugar de concentrar allí todas sus energías, a nosotros nos interesa mucho más seguir sus pasos cuando se reparte imperceptiblemente y por igual en las relaciones terrenas, realizando así en el aquende una tarea no tan llamativa, pero no por eso menos grande.» Y esta concepción existencial del santo es precisamente la que explica que Rilke lo haya colocado en el mismo rango de las otras figuras que aparecen en las *Elegías Duinesas.* El santo aparece destacándose ya en la primera elegía:

Voces, voces. Escucha, mi corazón, como alguna vez
tan sólo los santos escucharon: la llamada gigante
que los levantaba de la tierra, permaneciendo, sin embargo,
arrodillados. Sobrehumanos, siempre más distantes, sin reparar en nada:
así estuvieron atentos. No, ni con mucho, podrías tú soportar
la voz de Dios. Pero escucha al menos el soplo de una onda,
el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio.

Este silencio o quietud *(Stille)*, vocablo típico de la mística y que Rilke emplea muy conscientemente, viene a significar la calma del cosmos o lo cósmico propiamente dicho, y está en relación muy estrecha con la *noche*, la cual aparece también en la primera elegía en forma reduplicada o intensificadora, como si se quisiera subrayar la idoneidad de este elemento para entrar en comunicación con lo cósmico:

¡Oh!, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de espacio cósmico
nos consume las mejillas...

En la segunda elegía se habla incluso del sabor del cosmos, en el que nos diluimos o desvanecemos:

... Pues el espacio cósmico
en que nos disolvemos, ¿no tiene sabor a nosotros?

Como vemos por estos pasajes de las dos primeras elegías, compuestas a finales de enero y comienzos de febrero de 1912 en Duino, Rilke se mueve ya con cierta familiaridad en «este congénito elemento». Puesto que todos los motivos que entran en las *Elegías* presuponen una concentración o decantación máxima, una elaboración o asimilación que permite evocarlos con la sola mención, hay que suponer que esta convivencia con lo cósmico se remonta a un período bastante anterior. Las «voces», en las que yo he puesto un eco más o menos cercano del *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira, si es que incluso no son una alusión directa a las lecturas de esta obra, y que Rilke frecuentó con más asiduidad precisamente por estas mismas fechas, esas «voces» —digo— nos ponen sobre la pista de un hecho de capital importancia en el quehacer poético de Rilke. Se trata aquí de la supremacía del oír o escuchar sobre la visión o contemplación. La importancia del oír alcanzará su punto culminante en los *Sonetos a Orfeo:*

Un árbol se alzó. ¡Oh ascensión pura!
Canta Orfeo. ¡Alto árbol en el oído!

Y el soneto se cierra recordando el templo que Orfeo erigió en el interior de las criaturas:

Les creaste al punto un templo en el oído.

Las palabras alemanas *hören* y *gehorchen* —lo mismo que sus equivalentes españolas *oír* y *obedecer* (de *ob-audire)*— están íntimamente relacionadas. El obedecer no significa acatamiento a un mandato externo, sino un acto derivado de un estar atento. Este prestar oído u

obedecer es propio de los santos. Por eso en su ensimismarse, en esa sobrehumana atención, pudieron escuchar la voz de Dios. Esta idea de Rilke tan cercana, en la primera elegía, al pensamiento cristiano, aparece diez años después sincréticamente incorporada a lo órfico. Lo mismo podría decirse de otros famosos conceptos rilkianos muy estrechamente vinculados con lo que venimos tratando. Como, por ejemplo, la *celebración (Rühmung)*, en cuyo espacio tiene lugar la *queja (Klage)*:

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn...

según se dice en el soneto VIII de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo*. Podríamos aducir aquí igualmente la entrega o desasimiento *(Hingeben)*, el despojarse de toda *hybris* como condición para recibir o captar el mensaje *(Auftrag)* que brota del silencio, de las cosas, o la cálida onda que se eleva del corazón. Y por último, el estado de *concentración* o recogimiento *(Sammeln)* frente a la distracción o dispersión *(Zerstreuung)*. Todo este léxico, tan predilecto al poeta y continuamente profundizado dentro de su situación personal, arranca de lecturas religiosas, y tiene, en su origen, un sello marcadamente cristiano. Incluso el héroe se acerca a veces a la figura del santo. El concepto de *resistir* o aguantar *(Aushalten)*, condición para que se produzca el *Umschlag* o inversión de lo soportado en una situación de respiro o sosegamiento, es también una de las típicas virtudes de la santidad. La traducción alemana del *Flos Sanctorum* del P. Ribadeneira, que Rilke conocía muy bien, lleva el significativo título de *Virtud Triunfante (Triunphierende Tugend)*.

Todos los conocedores de la obra de Rilke consideran las *Elegías Duinesas* como un giro o cambio profundo en la vida y en la creación del poeta. Este cambio, que según mi tesis tiene un entronque agustiniano, está determinado por un proceso de interiorización del hombre y, por consiguiente, también del mundo. El famoso *espacio interior del mundo (Weltinnenraum)* está en esta línea, y es una consecuencia inmediata del *hombre interior*. No es necesario recurrir a Novalis, como hace Bollnow, para explicarlo. Las lecturas frecuentes y continuadas de Rilke de la obra de San Agustín, perfectamente documentadas, son suficientes para explicar este hecho sin el menor esfuerzo elucubrativo. San Agustín ha merecido ser llamado el *genio del corazón,* sobre todo por el empleo casi constante de esta palabra *(cor)* en las *Confesiones*. El predominio de esta misma palabra *(Herz)* sobre cualquier otra en las *Elegías,* a la que sigue *espacio (Raum),* que explícita o implícitamente significa aquí *espacio del corazón (Herzraum),*

o espacio hecho sustancia anímica, nos indica ya claramente el origen y la filiación de este cambio: la *nouvelle opération,* como él lo llama, apropiándose una expresión de su adorada la beata Angela da Foligno. Claro que este cambio no se opera de una manera súbita, sino que dura desde la concepción de las *Elegías* (1912) hasta su alumbramiento definitivo (1922). En el poema *Cambio (Wendung),* de junio de 1914, Rilke nos dice claramente cuál era su meta, aun cuando confiese que todavía no la había alcanzado. En los *Nuevos Poemas* había llevado al límite la contemplación. Ahora era necesario que la mirada se hiciese latido cordial. Y así nos dice en este poema:

Pues hay, mira, un límite de la contemplación.
Y el mundo más contemplado
quiere crecer en el amor.
La obra de los ojos está hecha,
haz ahora la obra del corazón
con las imágenes en ti, aquellas que has captado:
pues tú las dominaste; pero ahora no las conoces.

El poema se cierra con una invocación que a mí me parece inequívocamente agustiniana:

Mira, hombre interior, tu muchacha interior,
esa criatura ganada de innumerables
naturalezas,
ganada tan sólo, pero jamás
amada todavía.

Para mi objeto ahora es suficiente con esto. Rilke aspira a alcanzar la nueva meta de su vida y de su poesía mediante la *obra del corazón (Herz-Werk).* Esta obra del corazón es la que preside las *Elegías,* la que las anima, la que las envuelve en esa atmósfera misteriosa que subyuga y seguirá subyugando a todos los lectores. Las *Elegías* son la obra del corazón, de la que todos podemos participar a nuestra manera sin agotarla jamás. Son la voz del corazón hecho sentimiento, lírica efusión y sentido trascendente. Con las *Elegías* estamos en el reino del oír y del obedecer. El ver ya no tiene aquí sentido, incluso puede resultar perturbador. Las *Elegías,* a pesar del enorme peso significativo, de su enorme contenido humano, se elevan como una música por la cual —y para decirlo con palabras del poeta— «se acerca el Todo, sobre una de cuyas caras estamos nosotros, y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire conmovido, conmovido por nosotros, tiembla la inclinación de las estrellas.»

Durante su viaje por España, es decir, por la época en que la gestación de las *Elegías* se había convertido en una tarea casi obsesiva, Rilke habla con frecuencia de una saturación de la mirada, de la necesidad de captar el mundo a través de otro sentido que no sea el de la vista. Ante el grandioso espectáculo de las nubes y del cielo de Ronda, espectáculo que quedó fijado en la *Trilogía española,* nos dice: «Y, ay, yo estaba allí ante todo aquello y era como si estuviese al término a que alcanzaran mis ojos, como si ahora uno hubiese de quedarse ciego en torno a las imágenes recibidas, o, ya que suceder y existir son inagotables, como si se tuviese en lo sucesivo que captar el mundo a través de otro sentido diferente» (A *Benvenuta,* 26 de enero de 1914). Y en la carta del 1 de febrero de este mismo año, también a *Benvenuta,* vuelve Rilke a formular esta idea de cerrarse al exterior: «Piense usted que yo tenía que formarme desde dentro como aquel que se sabe interiormente ciego...» Rilke no encuentra término más adecuado para representar esta nueva situación que el de la *música.* En la carta del 13 de febrero le expresa de nuevo a *Benvenuta* su idea predilecta de la música como lo más íntimo nuestro: «Es casi como un aliento más elevado que nosotros aspiramos en los pulmones del espíritu, y nos da una sangre más copiosa en la secreta circulación.» Y ante el cuadro de la *Crucifixión* del Greco, en el Prado, la «última impresión de España», Rilke se vale de la música para captar la sangre que brota abundante de las heridas del Crucificado. Más tarde, en el poema del 12 de enero de 1918, la música será el

... espacio del corazón
emancipado de nosotros. Lo más íntimo nuestro,
lo que sobrepasándonos, se escapa hacia fuera,
sacro adiós;

Una interpretación rigurosamente existencial que elimine de un modo sistemático todo contenido pre y ultraexistencial en la poesía de Rilke, no sólo deja fuera de su consideración una parte esencial de esta poesía, sino que se pone en palmaria contradicción con las propias manifestaciones del poeta. La obediencia, en el sentido etimológico de escuchar o prestar atención, presupone el reconocimiento de algo trascendente. Rilke no emplea la palabra *trascendencia,* secamente conceptual, pero se vale de la expresión *Überschreiten* (sobrepasar o rebasar), que significa exactamente lo mismo. En el lenguaje de los *Sonetos a Orfeo,* la palabra del dios cantor es la que supera el aquende:

En tanto que su palabra supera el estar aquí,
él está ya allí, adonde vosotros no le seguís.

según se dice en el soneto V de la primera parte, soneto que se cierra con este verso entre puntos, para acentuar así más su carácter lapidario:

Y obedece, en tanto que sobrepasa.

En el poema «Al Angel», escrito en Ronda el 14 de enero de 1913, la separación entre el aquende y el allende es abismal. Esta separación parece rigurosamente acentuada a través de las sucesivas antítesis. El poeta sabe que nada podría hacer para ser escuchado, si el ángel no sintiese su existencia:

si tú no me sintieses porque soy.

Pero la invocación, traspasada por la queja, supone ya una posibilidad, aunque muy vaga, de acercamiento. Por otra parte, el sentimiento de participación entre las dos esferas no sería posible sin un sentido trascendente. Como dice Else Buddeberg: «El hombre experimenta en la queja su relación con lo trascendente.» El poema «Al Angel» se cierra con la súplica de estos dos versos:

¡Alumbra, alumbra! Hazme más contemplado
entre las estrellas. Pues me desvanezco.

En el soneto V, ya citado, se emplea también la palabra *desvanacerse (Schwinden)*. Orfeo se desvanece, y aunque esto podría infundirle miedo, no obstante, canta. Su palabra, es decir, su música, supera el estar aquí, pero en esa superación está también su destrucción, su perecer, aun cuando, naturalmente, en Rilke, de acuerdo con el mito órfico, este ocaso *(Untergang)* no es más que transformación, eterna metamorfosis. Orfeo ha de cumplir su destino para que las criaturas puedan comprenderlo:

Tiene, ay, que desvanecerse, para que lo comprendáis.

En el poema «Al Angel» es el poeta el que se desvanece. En la segunda elegía se dice:

... Como el rocío de la hierba matinal
se alza de nosotros lo nuestro, como el calor
que se desprende de un ardiente manjar.

Pero, hay que concluir, en ese desvanecerse está precisamente nuestra trascendencia. La autora citada, Else Buddeberg, dice a este propósito: «El hombre experimenta en la frontera del allende algo que

le potencia: iluminación. El rayo de la luz eterna, que alumbra, porque establece orden, le inserta a él también en este orden.» Esta trascendencia aparece vista, pues, como una manera de insertarse en lo cósmico. Rilke alude repetidas veces al carácter celeste o sideral del espacio cósmico. Ahora bien, la trascendencia sólo puede tener lugar en la transformación verificada por la muerte, o anticipadamente presentida en virtud de una experiencia mística. Rilke nos ha dejado algunos testimonios de este tipo de experiencia.

En dos sucesos vividos por Rilke anteriormente a su estancia en España, pero que fueron redactados a manera de diario en Ronda, donde habían llegado a adquirir su mayor nitidez y relieve, nos habla de un estado de arrobamiento contemplativo casi inconsciente, y en virtud del cual llega a percibir las tenues vibraciones que se transmiten desde el interior del árbol al que estaba apoyado con las espaldas, en una actitud extática. Cuando vuelve en sí trata de percatarse reflexivamente acerca de lo ocurrido, y al punto acierta con una expresión que le satisface: «He arribado al otro lado de la naturaleza.» En el «Suceso II», escrito también en Ronda, se acuerda de una experiencia tenida en un jardín de Capri. He aquí cómo la describe en tercera persona: «Pensaba en aquel momento trascurrido también en un jardín meridional cuando la llamada de un pájaro sonaba al unísono allí afuera y en su interior, y en la medida que no se quebraba, por decirlo así, en el límite de su cuerpo, ambos, exterior e interior, los incorporaba a un espacio continuo, en donde no quedaba sino un lugar único, misteriosamente protegido y dotado de la conciencia más pura y más profunda. Entonces cerró los ojos para que el contorno de su cuerpo no le distrajera de aquella experiencia sublime; lo infinito venía a él por todos los lados, y se le hacía tan íntimamente confidencial que creía sentir el suave reposar de las estrellas que, entre tanto, se habían asentado en su pecho.»

Esta experiencia nos recuerda otra del mismo tipo que tuvo lugar en uno de los puentes de Toledo en noviembre de 1912. La conocemos por dos cartas: una a Lou Andreas-Salomé, de 1919, y otra a Adelheid von der Marwitz, del día siguiente. En la carta a Lou hay una laguna al comienzo y luego este texto: «... tensa y animosa, sin prisa, la estrella cayendo a través del espacio de la noche, era como si cayera al mismo tiempo a través de mi interior.» Este texto puede completarse por la carta del día siguiente a Adelheid von der Marwitz: «Pero en el poema "La Muerte" aparece evocado finalmente el momento (cuando me hallaba sobre el maravilloso puente de Toledo) en que, el caer de una estrella, trazando un espacioso arco tendido a través del universo, era para mí (¿cómo diré?) algo así como

si cayese a través del espacio interior. En ese momento se había anulado el contorno delimitante del cuerpo. Y lo mismo que aquí por medio de la vista, esa unidad ya me había sido revelada en otra ocasión por medio del oído.»

El poema «La Muerte» es de noviembre de 1915 y está evidentemente dentro de las composiciones con resonancias españolas. Rilke llama a esta composición poema «grotesco». En los tres versos finales, separados del cuerpo principal del poema por una serie de puntos suspensivos, se evoca la vivencia cósmica sobre el puente de Toledo:

¡Ocaso de astros,
experimentado un día desde aquel puente:
no serás olvidado! ¡Mantenerse así!

Por la fecha de la composición, 9 de noviembre de 1915, el fenómeno que dio pie para tan extraño poema debió ocurrir ese mismo día de noviembre de 1912.

Con la unidad entre el espacio cósmico en donde cae la estrella y el espacio interior del poeta, y que, según el texto de la carta, ya le había sido revelada en otra ocasión por el oído, se refiere Rilke a una experiencia semejante ocurrida en Ronda, en el hotel donde vivía. Este suceso debió tener lugar hacia el 26 de enero de 1913, y se lo relata a *Benvenuta* un año más tarde en estos términos: «En una ocasión alguien tocaba una melodía en el pequeño hotel; yo no le veía; yo estaba en el cuarto contiguo y experimentaba cómo el mundo entraba más diluido en ese maravilloso elemento (yo apenas lo conozco, siempre fue demasiado fuerte para mí), y me producía una felicidad desbordante y casi espontánea al sentir cómo se vertía en mí desde el otro lado, pues mi oído está intacto como la planta del pie de un niño que todavía no puede andar.» Rilke, como en la experiencia de las vibraciones del interior del árbol, a través de la música que le llega del cuarto contiguo se cuela, por decirlo así, al otro lado de la naturaleza. Suprime la frontera delimitante, en este caso la pared de la habitación, y entonces llega hasta él lo cósmico disuelto en ese maravilloso elemento que es la música. Esta trasmisión de lo cósmico por la música ya la había experimentado Rilke en Toledo, a propósito de la Salve oída en la iglesia mozárabe de San Lucas de esta ciudad. En la carta al príncipe Alejandro del 25 de noviembre de 1912, después de expresarle el deseo de suprimir a los «dos obesos salmodistas» que la cantaban, para oirla así de la misma boca de los ángeles, Rilke termina con este comentario: «Pero aun así siento muy de cerca cómo toda la música antigua repercute dentro del mundo, al igual que una ráfaga de viento que soplara únicamente por sí misma aun cuando nosotros no estuviéramos. ¡Y esto sí, esto es música!»

Tales vivencias o convivencias con lo cósmico se decantan luego en un ciclo de poemas que Rilke reunió bajo el título tan significativo de *Poemas a la Noche*. Este ciclo poemático está formado por veintidós composiciones que el poeta envió a su amigo Rudolf Kassner en libro manuscrito, en 1916. Rilke no los ordenó según una sucesión estrictamente temporal. Pero hoy, gracias a la edición crítica de Zinn de las *Obras completas,* los tenemos todos bien fechados. Es importante observar que, cronológicamente, los cuatro primeros poemas de este ciclo nacieron en España: los tres trozos que forman la «Trilogía española» y «Al Angel». A excepción de cuatro de ellos que surgieron en los dos primeros meses de 1914, todos los demás datan de 1913. También los otros trozos y numerosos fragmentos que no entraron en el manuscrito dedicado a Kassner, datan igualmente de los últimos meses de 1913. Es decir, los *Poemas a la Noche* surgen en España, se continúan cuando los recuerdos de España estaban todavía frescos, y se completan ya avanzado el año, coincidiendo con el aniversario de su estancia en España (2 de noviembre de 1912 a 25 de febrero de 1913). Esta consideración tiene singular importancia para establecer la génesis de los *Poemas a la Noche,* máxime si se tiene en cuenta la significación de los recuerdos en Rilke, revividos puntualmente todos los años en el calendario de sus vivencias. Else Buddeberg, refiriéndose a estos poemas, dice: «Se puede reconocer en ellos un espacio mágico. Su punto de partida hay que buscarlo en el «Suceso vivido I» *(Erlebnis I)* de Duino, escrito en España (un año más tarde). Este espacio se estructura en la sucesión de los *Poemas a la Noche* en una unidad cada vez más apretada.» El punto de arranque de estos poemas son efectivamente los dos «Erlebnisse» de Duino y Capri, pero redactados en España, profundizados en España y ampliados con otras experiencias similares ocurridas en España. No puedo entrar aquí en el estudio de cada uno de los *Poemas a la Noche*. En mi libro *España en Rilke* he estudiado ya con algún detenimiento los primeros poemas de este ciclo nacidos en nuestro país: la «Trilogía española» y «Al Angel», así como algunos otros donde he creído percibir resonancias españolas.

La noche está concebida como un poder mágico, como un espacio míticamente configurado, en donde el hombre puede sentirse entrañado y protegido cuando, previamente, la ha arrostrado a cielo descubierto, cuando se ha entregado arriesgadamente a su influjo. Así aparece vista ya en la primera elegía:

> *¡Oh!, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de espacio cósmico*
> *nos consume las mejillas... ¿A quién no le será dada ella,*
> *la anhelada, la apacible desilusionadora, que, penosamente,*
> *se cierne sobre el corazón solitario?*

Pero en las *Elegías* la noche es más bien el elemento *ad hoc* para llegar a percibir «el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio» o «la llamada seductora que brota del oscuro sollozo», como se dice también en la primera elegía. La noche es el trasfondo o correlato de un paisaje anímico de tonos oscuros y del que brota la «queja». En los *Poemas a la Noche,* por el contrario, ésta se muestra ya fuertemente individualizada, hasta asumir, finalmente, en virtud de sucesivas intensificaciones o escalaciones antropomórficas, una dimensión mítica. Los violentos contrastes producidos por la acumulación de antítesis contribuyen a dar supremacía a la noche, la cual aparece peraltada sobre la angustia del humano acontecer:

Cielos pletóricos de prodigadas estrellas
brillan suntuosos sobre la angustia. No a la almohada,
sino a lo alto dirige tu llanto. Aquí junto al rostro
que llora, que al ensancharse
termina, comienza ya apasionadamente el espacio cósmico.

La noche, esa «infinita oscuridad hecha de luz», como se dice en otro de estos poemas, es ya como una continuación del espacio cósmico. En la noche se acerca lo cósmico a nosotros y nos envuelve:

sin peso y sin rostro
se reclina contra ti desde arriba lo profundo. La faz
diluida de la noche da espacio a tu rostro.

Lo cósmico aparece también avasalladoramente en el poema «Por ti, para que tú un día llegaras», relacionado con las composiciones de amorosa nostalgia por la amada. Su sonrisa queda pronto rebasada por la poderosa atracción de lo cósmico:

¡Qué expresión fue sembrada en mi interior
para que, cuando crece tu sonrisa,
contemple sobre ti el espacio cósmico!

La existencia óptimamente ejercitada para arrostrar el influjo cósmico es el pastor, tal como aparece evocado en la «Trilogía española». Es el único ser que, como una cosa más de la curtida naturaleza, está a la altura de un acontecer de tamaña magnitud:

¿Por qué uno ha de estar aquí como el pastor,
tan expuesto a la desmesura del influjo cósmico...?

En el poema «Quiero entregarme a ti», escrito un año más tarde de la experiencia española, vuelve Rilke a recordar la imagen señera

de los pastores, sus rostros modelados con una grandeza todavía mayor que las dinastías regias:

¿No has formado el rostro de los pastores
más grande que el seno de las princesas
en el continuado linaje de los reyes y la futura osadía
formaron la coronada expresión?

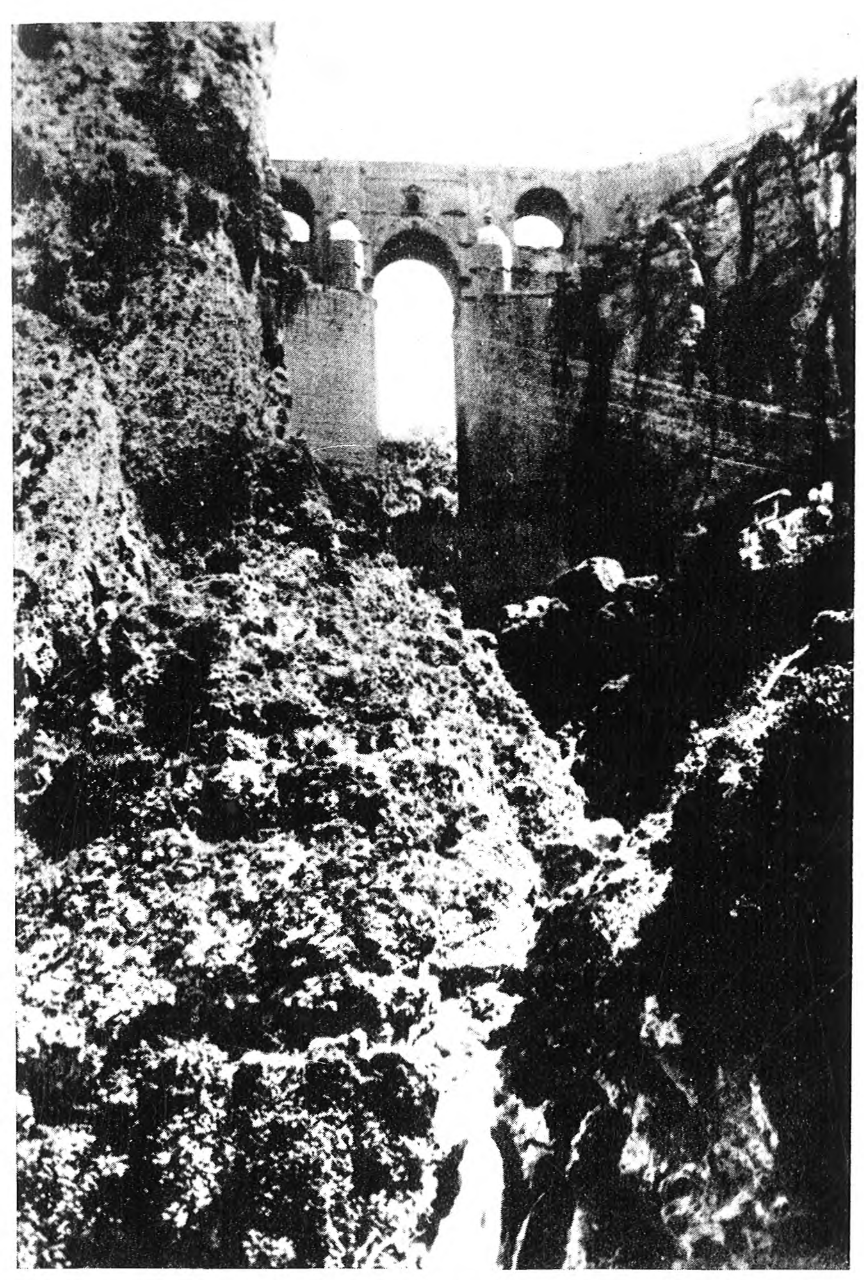
En las *Elegías Duinesas,* en los *Poemas a la Noche* y en otras composiciones que corren paralelas a estos dos ciclos, Rilke trata de integrarse en lo cósmico, acostumbrarse a su influjo. Este intento de hacer del cosmos su morada es uno de los pasos más atrevidos del quehacer poético de Rilke, la coronación de su vida andariega y cosmopolita, la síntesis suprema para hacer coincidir el «espacio interior del mundo» con el espacio interior del hombre. Rilke tiene predilección por la palabra *wohnung* (morada) y *wohnen* (morar), etimológicamente relacionadas con *gewohnen* o *gewöhnen, sich gewöhnen* (acostumbrarse). La importancia de la costumbre en la obra de Rilke, y que yo he relacionado en otro lugar con reminiscencias agustinianas, aparece ya subrayada en la primera elegía:

nos queda el camino del ayer
y la demorada fidelidad a una costumbre,
que nos gustó, se asentó en nosotros y no se fue.

Estos versos nos llevan de la mano a echar una ojeada a los caminos de la tierra que Rilke siguió desolada y solitariamente en busca de su morada en el cosmos interior y exterior, a las patrias de adopción que quiso hacer suyas, a los paisajes y a las cosas que quiso vivir e incorporar a su propia sustancia anímica, en resumen, a su profundo y significativo cosmopolitismo, experimentado como una necesidad vital y creadora.

II

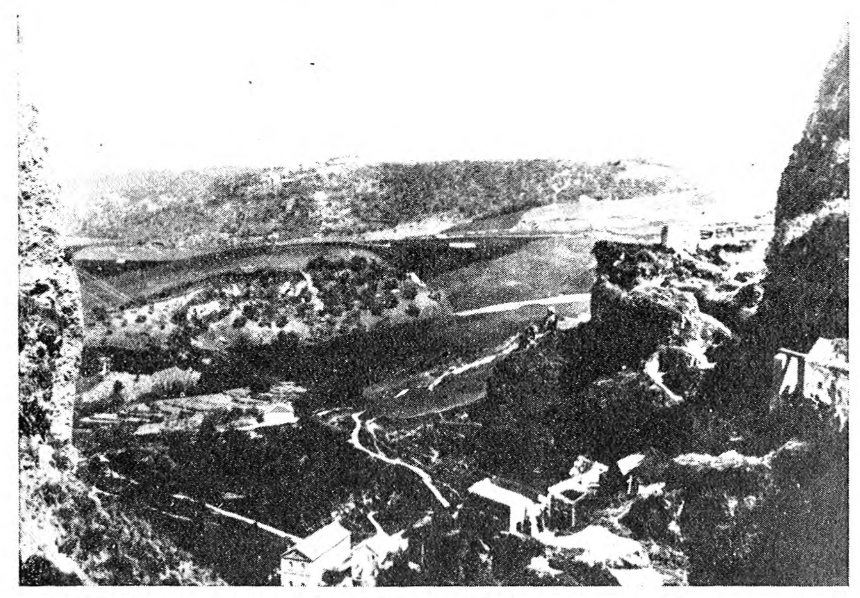
Hoy, afortunadamente, estamos asistiendo a una desnacionalización, o si se quiere, a una desgermanización de Rilke. Este fenómeno coincide con un torpe desinterés por el poeta en la escala nacional alemana. Holthusen, en el balance de la bibliografía, publicado en el periódico *Frankfurter Allgemeine* del 22 de noviembre de 1966, con motivo del cuarenta aniversario de la muerte del poeta, apenas puede señalar más que un par de artículos en alemán: el epílogo de Heller en la Antología sobre Rilke, aparecida en la Editorial Suhrkamp, y la introducción de Beda Allemann a las obras selectas en la Editorial Insel. El *Alma-*



«Puente construido en el siglo XVIII, que une las dos partes: la ciudad antigua con el Mercadillo, cada una de ellas asentada sobre su roquedo respectivo, inexpugnable por este lado. El hilo de agua en el fondo del abismo (que un poco más lejos mueve algunos molinos que se interponen en su camino) es el mismo Guadalevín. Su lecho suntuoso tiene 150 m. de profundidad por 90 de largo. En medio del puente hay un recinto abovedado con un balcón, donde se encerraba en otro tiempo a los presos condenados a pena capital, porque se consideraba imposible la huida de este lugar suspendido en el vacío.» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)



«Parte principal de la ciudad antigua, la catedral, mezquita en tiempo de los árabes, a la que los cristianos han añadido en el siglo XV la elevada «Capilla Mayor». La gran obra de mampostería, a la izquierda, destinada a cierta fundación moderna bien intencionada, se eleva entre los restos del antiguo Alcázar.» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)



«Descendiendo hacia los molinos del Guadalevín, entre las dos mitades de la ciudad de Ronda. Sobre la colina, al fondo, donde se ven los pinos, pequeña capilla, llamada «Nuestra Señora de la Cabeza» (Cabeza = tête), santuario de la Patrona de Ronda, en el que se venera una imagen muy antigua encontrada un día en una cueva. Igualmente muy olvidada por el pueblo. Toda la ladera alrededor cubierta por un hermoso bosque de encinas y olivos, propiedad del marqués de Salvatierra (mi paseo de casi todos los días).» RILKE. (En la Biblioteca Nacional de Berna.)

naque-Insel, destinado a la memoria del poeta, parece más bien responder a un compromiso, para salvar las apariencias, que a un verdadero deseo de honrar al autor de las *Elegías.* En el *Almanaque,* aparte de la lista bibliográfica incompleta recopilada por W. Jonas, y que viene a llenar la laguna de la bibliografía de W. Ritzer, ya muy atrasada, nada hay digno de reseñarse. Sin embargo, como coronación de una empresa comenzada hace catorce años, hay que destacar la publicación, a principios de este año, del sexto y último volumen de la edición crítica de *Obras completas,* preparada por el profesor E. Zinn. Pero es de lamentar que no se hayan incluido en esta edición los *Diarios,* que, según nuestro criterio, pertenecen a la *Obra* en sentido estricto y no al *Epistolario.* La prueba de ello es que partes de sus diarios se publicaron ya con carácter independiente, como el *Diario florentino.* Otros fueron publicados por el propio Rilke y recogidos más tarde en las *Obras selectas.* En realidad, una gran cantidad de sus ensayos en prosa, sin exceptuar siquiera los *Apuntes de Malte Laurids Brigge,* fueron concebidos y escritos a la manera de diario. Por otra parte, es evidente que las *Obras completas* no podrán ser definitivamente utilizadas por la investigación mientras no se conozcan todos los diarios y el epistolario completo.

Pero esta incuria de la germanística alemana en torno a Rilke obedece, a nuestro parecer, a la conciencia más o menos inconfesada de que el poeta rebasa con mucho la esfera geográfica alemana, e incluso su esfera lingüística. Veamos algunos datos. Rilke aprende seriamente el ruso, y llega incluso a escribir algunos poemas en esta lengua. Estudia el danés en los libros de Jacobsen y Hermann Bang, y traduce las cartas que Sören Kierkegaard escribió a su prometida. Conoce bien el italiano y aun se atreve a hacer algunos intentos poéticos en esta lengua. Durante su estancia en España se interesa por el español, y hace los progresos suficientes para leer el libro de Cossío sobre El Greco. Más tarde se lanzará osadamente a la lectura, en el original, de la *Noche oscura del alma,* de San Juan de la Cruz, el poeta místico, por el que debió sentir una profunda atracción. El francés, como se sabe, fue casi su segunda lengua materna: empezó a ejercitarlo ya de niño en Praga, con su madre. Durante los siete últimos años de su vida en Suiza casi no usará otro medio de comunicación. Las composiciones en francés de esta última fase predominan incluso sobre las escritas en alemán. Una buena parte de su correspondencia se halla también en francés. Y son igualmente bien conocidas las maravillosas traducciones hechas de esta lengua.

El rebasamiento del espacio alemán es todavía más patente. Nace en Praga, el *umbral* entre el mundo eslavo y el mundo germánico.

Praga era un lugar de cita y cruce de culturas. La síntesis de elementos eslavos, germánicos y románicos era allí obligada. Desde el punto de vista religioso, Praga fue la ciudad de Huss, experimentó luego la influencia de las doctrinas místicas del filósofo teutónico Jacob Boehme, y más tarde, en el Barroco, la reacción católico-jesuítica. Sin olvidar, claro está, el elemento judío, tan característico de Praga, y del que ha de salir Franz Kafka, ocho años más joven que Rilke y muerto dos años antes. Este ambiente de convivencia religiosa en que se desarrolló la infancia y adolescencia de Rilke no puede ser ajeno a sus tendencias religiosas posteriores, dominadas por un fuerte sincretismo. Su gusto por la mística, por el Antiguo Testamento y por las Vidas de Santos, debe tener su origen aquí. Rilke, casi todavía un niño, pero dotado de una precocidad literaria asombrosa, entabla pronto relaciones con los escritores e intelectuales checos, y en sus composiciones primerizas mezcla con los versos alemanes expresiones en checo. Checoslovaquia pertenecía entonces al Imperio Austro-Húngaro, y la familia de Rilke estaba decididamente orientada hacia Austria. Rilke mismo se considerará habsburgués en diversas ocasiones. Incluso su comprensión de lo español lo atribuye tímidamente a lo habsburgués que hay en él. En una carta desde Toledo al príncipe Alejandro, a propósito de su identificación con el ambiente de la ciudad, le dice: «y lo que a mí más me sorprende es que, en general, uno se pierda aquí mejor en medio de todo lo que nos rodea, que uno se torne imperceptible, invisible, más extrañado con todo, cosa que jamás sucede en Italia. Esto quizá se deba al hecho de que como austríaco, en virtud de lo habsburgués que hay en mí, me sienta emparentado de un modo más o menos lejano con las actitudes de aquí.» En otra, desde Ronda a Kippenberg, al referirse a algunas ciudades belgas, afirma que «son más españolas de lo que se cree, ya que España en general, a través de los Habsburgos, ha entrado, como es bien notorio, en la sangre de muchos países.»

Por su nacimiento, Rilke es, pues, un alemán de la periferia, extramuros. Desde que en el año 1896 abandona Praga para dirigirse a Munich, la vida de Rilke es de un nomadismo perpetuo. Alemania es un país de tránsito, con escalas más bien cortas, para tomar aliento y emprender nuevos viajes. En 1898 tiene lugar su primer viaje a Italia. En 1899 y 1900, los dos viajes a Rusia. Después de la estancia en la colonia de artistas de Worpswede, cerca de Bremen, donde conoce a la escultora Clara Westhoff, y con la que se casa en 1901, el centro de sus viajes será París, a donde se traslada en 1902. Desde aquí a Italia, desde Italia a Suecia. Estos años y los siguientes son de un constante ir y venir a través de todas las rutas europeas. Ya no podemos seguirle,

nos cansaríamos en una enumeración interminable de fechas y ciudades. A fines de 1910 hace su primera salida fuera de Europa: visita Argelia, Cartago, Túnez. En 1911 tiene lugar su visita a Egipto y el viaje por el Nilo: Luxor, Assuan, Abydos, El Cairo. En 1912 se dirige al castillo de Duino, en la costa del Adriático, como huésped y comensal de sus amigos, los príncipes de Thurn und Taxis. Desde aquí, atravesando otra vez media Europa, se dirige a Toledo, a donde llega el 2 de noviembre de este año. Un mes más tarde le veremos encaramado sobre el tajo de Ronda. Después de dos meses y medio de existencia en la «heroica y fantástica» ciudad de la Serranía, Rilke habrá de abandonar España y regresar de nuevo a París. La primera guerra europea le sorprende en Alemania: años de esterilidad y pesadumbre. Terminada la guerra abandona el suelo alemán, que no volverá a pisar, para instalarse definitivamente en Suiza. El paisaje suizo le ofrecerá las condiciones necesarias para sedimentar y hacer fecundas las múltiples impresiones recogidas en su vida errabunda y solitaria por todos los caminos. Rilke, que hace de Europa su patria, es un apátrida. Para evitar las molestias que esta situación le podría acarrear, sus amigos suizos influyen cerca de la Embajada de Checoslovaquia para la obtención de un pasaporte de esta nacionalidad. De hecho ya no lo necesitaba, pues desde comienzos de 1920, si se exceptúa una pequeña escapada a Venecia en este mismo año y otra de varios meses a París, en 1925, Rilke no abandonará ya la nación hospitalaria que le ofreció patria, casa y el espacio de tierra necesario para reposar eternamente en los brazos de la «divina naturaleza».

Por el lugar que el destino le asignó para nacer y por el país que eligió para morir, Rilke sintetiza al hombre europeo por antonomasia. Es el poeta cosmopolita, en el buen sentido y en el sentido etimológico de la palabra. Este hombre sin patria oficial y sin hogar supo crearse una patria y un hogar en su interior, y hacer del desamparo su máxima protección. Siguiendo la pauta de San Agustín, el modelo de vida que Rilke quizá tuvo más presente, trató de reflejar en su corazón el corazón del mundo, para reflejar así y a su manera a Dios, que es como cada uno tiene que reflejarlo. Su peregrinar a través de todos los paisajes no obedece a un motivo de curiosidad o distracción, sino a una íntima necesidad de concentración. El mundo exterior era para él como el correlato de su mundo interior, el medio donde reflejarse y adquirir conciencia de la propia realidad.

Si se hiciera un estudio sistemático de todas sus lecturas, con vistas a un inventario y balance de influencias, veríamos que fueron los autores no alemanes los que han dejado una huella más profunda en su obra. Ello se explica ya por el hecho de que la asimilación e incorpo-

ración de tales lecturas tuvo lugar en una época de mayor madurez vital y espiritual. La formación escolar de Rilke fue casi exclusivamente alemana, pero ésta, como es bien sabido, fue también muy imperfecta. Rilke tuvo que completar estas deficiencias de su educación mediante un autodidactismo cuya área de expansión corre paralela con la amplitud geográfica de su vida inquieta y azarosa. No trató, pues, tan sólo de apropiarse paisajes, sino también los contenidos espirituales, sincrónica y diacrónicamente, de los pueblos que visitó. La cultura para Rilke no era de ningún modo una cuestión de acarreo o acumulación de elementos, sino una necesidad anímico-espiritual de incorporación a su propia sustancia. Esta consideración nos llevaría a examinar las esferas histórico-culturales, a las que se sintió más vinculado. Es ya muy significativo que a pesar de su acercamiento a Hölderlin y al círculo de los «cósmicos» de Munich, agrupados en torno a Stefan George: Schuler, Klages y Wolfskehl, los cuales habían hecho de Grecia su única patria, no sintiese nunca la necesidad de pisar la tierra de los griegos. Para la utilización de los motivos clásicos en su obra, Rilke se contentaba con el saber histórico y erudito, siempre al alcance de la mano. Pero ello demuestra también que el mundo helénico era para él más que una realidad vital, un hecho predominantemente estético.

Los puentes de Rilke, en su significación simbólica de unión y salvación, van esencialmente desde el oriente eslavo al occidente románico. En realidad, los paisajes que más honda huella dejaron en él fueron el de Rusia y el de España. El primero entró especialmente en el *Libro de las Horas;* el segundo, en las *Elegías Duinesas.* Hay muchos textos de Rilke en los que se habla de la grandeza del paisaje ruso. El recuerdo de la Pascua en Moscú, durante el primer viaje, lo revivirá cinco años más tarde desde Roma con estas palabras: «Esta fue mi Pascua, y creo que llega para toda la vida. Con una grandeza poco frecuente, el mensaje que me fue revelado aquella noche en Moscú, me ha pasado a la sangre y al corazón.» En el segundo viaje la impresión rusa se le grabó de un modo todavía más indeleble. Habla de los días y las noches transcurridas en el Volga, «sobre este mar que rueda tranquilo». Y después de referirse a los altísimos bosques que se alzan en sus orillas, o a las hondas praderas en las que se asientan grandes ciudades, como si fueran chozas o tiendas de campaña, dice, tratando de valorar esta experiencia: «la tierra es grande, el agua es algo grande, y grande es, ante todo, el cielo. Lo que yo había visto hasta ahora era sólo una imagen de la tierra, del río y del mundo. Pero aquí es el todo mismo. Me parece como si hubiera sido testigo de la creación; pocas palabras para todo lo existente; las cosas, de acuerdo

con las medidas del Dios-Padre.» Rusia es una conjunción armónica de «Dios», «Pueblo» y «Naturaleza». El recuerdo de Rusia, unido a Lou Andreas-Salomé, probablemente el verdadero y único amor de Rilke, no le abandonará jamás. Brotará fresco y pujante veintidós años más tarde, al consagrar a Orfeo como exvoto el recuerdo del caballo blanco que venía de la aldea, al anochecer, sobre la estepa, trabados los pies, pero rebosante de vida. Permítaseme insertarlo aquí, aunque sea sólo en mi versión española:

Pero a ti, Señor, ¿qué puedo ofrendarte, dime,
a ti, que has enseñado el oír a las criaturas?
Mi recuerdo de un día de primavera,
su anochecer, en Rusia, un caballo...

Venía de la aldea, blanco corcel solitario,
el pie delantero sujeto con la traba,
para estar a solas con la noche sobre la estepa;
cómo batían las crenchas de su crín

sobre el cuello, al compás de su arrogancia,
con el rudo galope entorpecido.
¡Con qué ímpetu saltaban las fuentes de su sangre!

Sentía la llanura. ¡Y de qué modo!
Cantaba y escuchaba; tu ciclo de leyendas
se encerraba en él.
Su imagen: yo te la ofrendo.

En una carta del 11 de febrero de 1922, dirigida a Lou, compañera de esta experiencia, le comunica con palabras entrecortadas el nacimiento del soneto:

«Y pásmate, todavía otra cosa, en otra relación, un poco antes (en los Sonetos a Orfeo, 25 sonetos, escritos, de repente, como un preludio de la tempestad, como una lápida sepulcral para Wera Knoop) escribí, hice el caballo, ¿te acuerdas?, aquel caballo blanco, dichoso y libre con la traba al pie, que vino galopando a nuestro encuentro, al anochecer, en una de las praderas del Volga: ¡Cómo lo hice! ¡A la manera de exvoto a Orfeo! ¿Qué es el tiempo? ¿Cuándo la presencia? Por encima de tantos años transcurridos saltó de nuevo en mí, con toda la plenitud de su dicha, en el sentimiento abierto de par en par.»

En una carta del 17 de marzo de 1926; es decir, del año mismo de la muerte del poeta, habla Rilke de los paisajes que han ejercido una mayor influencia en su obra: «Sin duda se podrá imaginar cuánta influencia han ejercido sobre mí los ambientes de diversos países en los cuales, a través de una reiterada paciencia y longanimidad de mi destino, no sólo he podido detenerme como viajero, sino donde he

podido morar realmente con una participación muy activa en el presente y pasado de estos países.» «Italia... fue en su clara variedad y plenitud de formas el broche, por decirlo así, de mi movida existencia.» Pero: «Lo decisivo fue Rusia, porque en los años de 1899 y 1900 no sólo me abrió un mundo que no admite ninguna comparación, un mundo de dimensiones increíbles, sino que también, en virtud de lo dado humanamente allí, pude sentirme fraternalmente entrañado entre los hombres... Rusia (usted se dará cuenta de ello a través de algunas de mis producciones, como el *Libro de las Horas)* vino a ser, en cierto sentido, el fundamento de mi experiencia y receptividad, lo mismo que, desde el año de 1902, lo fue París para mi voluntad de creación.» En esta misma carta se cita a España en tercer lugar. Después de enumerar los distintos países en los que había pasado temporadas más o menos largas, dice: «y, finalmente, como el acontecimiento más significativo después de Rusia y del inagotable París: España, desde Toledo, donde he vivido un invierno (1912).» Y termina con estas palabras tan reveladoras: «La verdadera síntesis de países tan heterogéneos, gracias a la apropiación incondicional de influencias afines, ha tenido lugar tan sólo en mis libros más recientes, los *Sonetos a Orfeo* y las difíciles *Elegías* (las cuales habían sido comenzadas ya en 1912, para sufrir luego la interrupción de la guerra).»

Mientras París representa la ciudad por excelencia elegida por Rilke para abrirse camino, o como él dice, para ejercitar «su voluntad creadora» *(Gestaltenwollen)*, Rusia y España, por el contrario, son los países que dan al poeta la sustancia vivencial más profunda y duradera. Con España cierra Rilke el círculo de su cosmos. La síntesis de España y Rusia se la relatará más tarde a su amigo el escritor francés Edmond Jaloux en estos términos: «Cuando yo llegué por vez primera a Ronda me quedé asombrado de haberla visto ya. ¿Pero dónde? ¿Cómo? De pronto me acordé de una tarde, en Rusia, transcurrida en la gran sala de un palacio; hojeaba el diario de viaje de un joven hidalgo que había dado la vuelta a Europa en compañía de su preceptor. Allí había diseñada una ciudad, cuyo nombre no estaba escrito: era Ronda.»

Nada es casual en Rilke. También la ordenación de los poemas debe obedecer muchas veces a secretas vinculaciones o a situaciones anímicas, en las cuales quizá todavía no se ha reparado. Ahora comprendo la razón de que el soneto del «caballo blanco», el soneto XX, aparezca seguido de la «canción infantil de primavera», el soneto XXI, nacido bajo el recuerdo no menos poderoso de las cancioncillas navideñas oídas por Rilke el Día de Reyes de 1913, en la pequeña iglesia de monjas de Santa Isabel de los Angeles de Ronda, donde las cantaban los niños acompañados de triángulo y tamboril. A propósito del «caballo blanco»

ofrendado a Orfeo como exvoto, le dice a su mujer: «¿No es hermoso que el caballo blanco *(Schimmel)* que *yo he vivido (erlebte)* en una pradera de Rusia en 1899 ó 1900, en compañía de Lou, me haya saltado ahora de nuevo a través del corazón? ¡Y que nada de esta vivencia se haya perdido!» Y a propósito de la «canción infantil de primavera», aunque no entendió el texto, dice Rilke: «aún la estoy oyendo, al son de tamboril y triángulo.» Pero el poeta ya nos lo había confesado en la misma carta a Ouckama Knoop, la destinataria de los *Sonetos*. Al sustituir el soneto XXI, que le resultaba ya «vacío», por la «canción infantil de primavera», que pasó a ocupar el lugar del soneto repudiado, declara: «Por favor, sustituya al punto ese soneto, pegando encima esta canción infantil de primavera que he escrito hoy, la cual enriquece mejor el tono de conjunto, y que, como *pendant,* tampoco hace mal papel al lado del exvoto del caballo blanco.» Todo el peso de esta declaración está en la palabra *pendant.* Rilke equiparaba, en intensidad y significación, el suceso vivido en Ronda con el otro vivido en Rusia. Es una demostración más de la afinidad e importancia vivencial de ambos países en el proceso creador de Rilke.

Quizá sea esta misma relación la que le lleva ya en 1907 a imaginar a España como el país donde tiene lugar la «queja»: «La queja se ase a España como a una salvación.» Rilke veía a España como una «salvación» *(Rettung),* como la tierra donde podría configurar la «queja», la queja que pronto brotará incontenible de su corazón. Algunos años más tarde, cuando pise tierra española, Toledo será la «ciudad del cielo y de la tierra... una ciudad que va a través de todo lo existente», donde podrían coincidir en una sola mirada «las miradas de los muertos, de los vivos y de los ángeles.» El hecho de que sea precisamente en España, con motivo de la visita a la mezquita de Córdoba, donde en tono blasfematorio dé rienda suelta a su arrebato anticristiano, ha desorientado un poco ingenuamente a los críticos. Y así Holthusen, al comparar la carta desde Toledo del 13 de noviembre con la carta desde Ronda del 17 de diciembre de 1912, ambas a la princesa Marie von Thurn und Taxis, dice: «Como todas las ciudades y paisajes de su vida acabados de descubrir, también la escenografía española se convertirá en el correlato objetivo de su propia situación interior, de sus estados anímicos y de los adelantos de su evolución intelectual. Lo curioso es que sea precisamente España, "el más católico" de todos los países europeos, el que le dé pie para formular con una acritud no conocida hasta ahora, su desviación creciente desde hace años de la fe cristiana.» Aquí tenemos que corregir a Holthusen. En primer lugar, España no fue un país descubierto, y menos todavía, acabado de descubrir, sino un país confirmado. Fue durante años,

mientras no se hizo visible, una patria en expectación. Después será una presencia en el recuerdo, el paisaje invisible, hecho ya sustancia anímica, eficacia poética, suma realidad. Así, pues, no hay duda de que su viaje a España venía determinado por una necesidad interior insoslayable e inaplazable. Y esta necesidad tenía también una dimensión religiosa y cristiana, e incluso católica. No, Rilke no puede renegar del cristianismo, porque tenía demasiado hundidas sus raíces en él. La blasfemia es también un producto de la fe. Ese arrebato anticristiano no está motivado por el odio a la esencia del cristianismo, sino que responde, única y exclusivamente, a una protesta contra las formas vacías de contenido religioso, en que se debatía el cristianismo a sus ojos. Esto lo comprobó también en España, y tuvo que producirle una profunda decepción. Tal es el alcance de la carta desde Ronda. Que por reacción natural se entusiasme por el Islam, eso no puede ser interpretado más que como un desahogo momentáneo. Del mismo modo que las terribles acusaciones proferidas contra su madre no pueden explicarse más que como un complejo de vinculación a ella, y del que nunca se vio libre, así sus declaraciones anticristianas tampoco tienen otra causa. Si Rilke no hubiera tenido un alma naturalmente cristiana tampoco hubiera tenido el menor conflicto con el cristianismo. Estaba profundamente arraigado en él, y por eso mismo le repelía el cristianismo acomodaticio y aburguesado de su tiempo y de su propia familia, especialmente de su madre. El cristianismo de su época distaba mucho del cristianismo primitivo por el que Rilke sentía una especial añoranza. Su madre estaba muy lejos de ser una Santa Mónica. La religión arterioesclerotizada en la beatería de su madre y en el convencionalismo de la sociedad burguesa, le impidieron reproducir el modelo por el que Rilke quizá en secreto se sentía más fuertemente atraído. Y resultó una especie de San Agustín frustrado. No pudo alcanzar las cimas soleadas de la fe religiosa, debatiéndose en el túnel oscuro de la angustia existencial. De hecho siguió una trayectoria inversa a la de San Agustín. Para éste el cristianismo fue la culminación del mundo clásico. El Dios encarnado o humanado venía a ser la garantía de la belleza del mundo, la solución espléndida que, salvando el arte, hacía pecaminosa toda actitud meramente esteticista. La circunstancia de Rilke era justamente lo contrario. Su recaída últimamente, acentuada hacia experiencias o contenidos religiosos no cristianos, aparte de la sinceridad que los motiva, o en virtud de esta misma sinceridad, nos revela mejor que nada la trágica situación personal de Rilke, así como la de una época que, en determinados aspectos, todavía nosotros no hemos conseguido superar.

Pero Rilke, y ésta es la faceta que quiero subrayar para concluir,

fue el poeta más profundamente europeo, que quiso hacer de Europa, con todos sus contenidos espirituales y por encima de todos los nacionalismos, su cosmos humano y trascendente. El verso gnómico con que se cierra el Requiem dirigido a un suicida, el conde de Kalckreutz, ha servido de consuelo a muchos jóvenes protagonistas de un pueblo vencido. Ojalá que, instructivamente, sirva también para refrenar las insolencias de cualquier otro que se crea vencedor:

¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo.

(Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.)

JAIME FERREIRO ALEMPARTE
Neu-Isenburg, 2
Gravenbruch
Schwalbenstr. 12
(ALEMANIA)

RAINER MARIA RILKE: POEMAS A LA NOCHE *

LA TRILOGIA ESPAÑOLA

I

De esta nube, mira: la que a la estrella
así impetuosamente oculta, que estrella ahora fue (y de mí);
de esta serranía, al fondo, que, noche ahora,
vientos nocturnos tiene por un tiempo (y de mí);
de este río en lecho profundo, que el destello
de un claro de cielo desgarrado aprisiona (y de mí);
de mí y de todo esto hacer una sola
cosa, Señor: de mí y del sentimiento
con que el rebaño, encerrado en el aprisco,
acepta, en la espiración de su aliento, el grande y oscuro
no-ser-más del mundo; de mí y de aquella luz brillando
en medio de la oscuridad de muchos hogares, Señor:
hacer una cosa de lo que me es extraño, pues
a nadie conozco, Señor, y de mí, y de mí
hacer una *cosa; de los que duermen,*
de los desconocidos ancianos en el hospicio,
que con importancia tosen en las camas, de
los niños semidormidos en un pecho tan extraño,
de tantas cosas imprecisas y siempre de mí,
de nada más que de mí y de lo que no conozco,
hacer la cosa, Señor, Señor, la cosa
que, cósmico-terrenal como un meteoro,
reúne a escape en su gravitación tan sólo
la suma: no sopesando sino la llegada.

II

¿Por qué uno ha de andar de este modo por la vida
tomando sobre sí cosas tan extrañas, como quizá el cargador
que levanta de puesto en puesto el cesto ajeno
de la compra, cada vez más lleno, y agobiado camina
detrás, y no puede decir: Señor, para qué el festín?

---

* Traducción de Jaime Ferreiro.

¿Por qué uno ha de estar aquí como el pastor,
tan expuesto a la desmesura del influjo cósmico,
participando tanto de este espacio lleno de suceso,
como si su destino estuviera apoyado a un árbol
del paisaje, sin hacer más?
Y sin embargo, en su exorbitante mirada
no tiene el silencioso alivio del rebaño. No tiene
sino mundo. Tiene mundo cada vez que levanta la vista,
mundo en cada inclinación. Lo que para otros resulta
placentero, de pasada se cambia para él, e inhospitalaria-
mente como música y a ciegas le penetra en la sangre.

Entonces se yergue en la noche y la llamada
del pájaro, afuera, la tiene ya en su existencia,
y se siente osado, porque recoge en su mirada
todas las estrellas, grave. Ay, no como el que
prepara esa noche para la amada
y la mima con la intimidad de los sentidos cielos.

III

Y no obstante, ojalá que cuando solitario me halle de nuevo
en medio de la aglomeración de las ciudades y de la enmarañada
madeja de ruidos, en medio del laberinto de vehículos,
ojalá que, por encima del espeso bullicio ciudadano,
vuelva a mí el recuerdo del cielo y el térreo borde de la montaña
que desde la lejanía pisa el rebaño camino de la majada.
Pétreo esté mi ánimo
y que la obra cotidiana del pastor sea hacedera para mí.
Qué gallardo va curtido por el sol, y cómo ribetea con piedras
bien medidas el rebaño allí donde se desfleca.
Lento el paso, no leve, con cuerpo pensativo,
pero magnífico cuando se para, aún le sería dado
a un dios revestirse en secreto de su figura, y no por eso sería menos.
Alternativamente avanza y se detiene, igual que el día mismo,
y las sombras de las nubes
le atraviesan como si morosamente el espacio
pensase pensamientos por él.

¡Sea lo que fuere para vosotros! Como la luz que de noche
oscila detrás de la pantalla, así me sitúo yo en su interior.
Un destello de luz se sosiega. La muerte
encontraría su camino más puro.

(Ronda, entre el 6 y el 14 de enero de 1913.)

☆

AL ANGEL

Fuerte, tranquila luminaria, en el límite
colocada: arriba la noche se hace exacta.
Nosotros nos derrochamos en la oscura
zozobra sobre la que se yergue tu pedestal.

Lo nuestro es: ignorar la salida
de la extraviada circunscripción interior,
tú te muestras sobre nuestros obstáculos
y los enciendes como una alta montaña.

Tu júbilo está por encima *de nuestro reino*
y apenas captamos su precipitado;
como la pura noche equinoccial de primavera
estás tú dividiendo entre día y día.

¿Quién sería capaz de infundirte algo
de la mezcla que secretamente nos enturbia?
Tú tienes la majestad de todas las grandezas,
y nosotros estamos ejercitados en lo más ínfimo.

Cuando lloramos somos tan sólo enternecedores,
cuando miramos estamos a lo sumo despiertos;
nuestra sonrisa no es mucho más seductora,
y aun cuando seduzca, ¿quién va tras ella?

Uno cualquiera. Oh ángel, ¿me quejaré, me quejaré?
Pero, ¿cómo sería entonces la queja mía?
Ay, yo grito y golpeo con dos maderos,
y no siento el eco de ser escuchado.

El que yo hiciera ruido no sería en ti más perceptible,
si tú no me sintieses porque soy.
¡Alumbra, alumbra! Hazme más contemplado
entre las estrellas. Pues me desvanezco.

(Ronda, 14 de enero de 1913.)

☆

Así forcejeando contra la robusta noche
arrojan sus voces en carcajada estrepitosa,
que chisporroteando arde. Oh mundo insumiso
de denegación colmado. Y, sin embargo, respira
el espacio en que se mueven las estrellas. Mira,
esto no nos necesitaba, y entregado extrañamente
a lo distante podía incorporarse a lo desmesurado
de las lejanías, haciendo caso omiso de nosotros.
Y ahora se nos torna propicio y nos llega al rostro
como el mirar de la amada; se abre de pronto
frente a nosotros y distrae quizá con nosotros
su existencia. Y nosotros no la merecemos.
Quizá se sustrae de los ángeles algo de su energía
para que el cielo estrellado ceda a nuestro empeño
y se adhiera secretamente a nuestro turbado destino.
Mas en vano. Pues, ¿quién lo percibiría? Y aun cuando
uno lo percibiese: ¿a quién le sería dado reclinar
la frente en el espacio de la noche como en su propia ventana?
¿Quién no la ha rehuido? ¿Quién no ha introducido
solapadamente en ese congénito elemento
noches falseadas, malas, contrahechas,
sin considerarse por ello satisfecho?
Suplantamos a los dioses por residuos fermentados,
pues los dioses no halagan. Los dioses tienen existencia
y nada más que existencia, sobreabundancia de existencia,
pero no perfume ni insinuación. Nada hay tan mudo
como la boca de un dios. Bello como un cisne
sobre la superficie sin fondo de su eternidad:
así boga el dios, y se sumerge y cuida su blancura.

Todo seduce. Incluso el tierno pajarillo
nos hace violencia desde la pura enramada,
la flor no tiene espacio y se apresura a rebasar;

¿acaso no quiere todo el viento? Sólo este dios,
como una columna, permanece al margen, dividiendo
arriba en lo alto, donde soporta, hacia ambos lados,
la etérea bóveda de su imperturbabilidad.

(París, a últimos de febrero de 1913.)

☆

Cielos pletóricos de prodigadas estrellas
brillan suntuosos sobre la angustia. No a la almohada,
sino a lo alto dirige tu llanto. Aquí junto al rostro
que llora, que al propagarse
termina, comienza ya apasionante
el espacio cósmico. ¿Quién interrumpe,
cuando tú te instas hacia allí,
la caudalosa corriente? Nadie. A no ser
que tú de pronto forcejees con el poderoso rumbo
de aquellos astros que avanzan hacia ti. Respira.
Respira lo oscuro de la tierra, y de nuevo
levanta la vista. De nuevo. Sin peso y sin rostro
se reclina contra ti desde arriba lo profundo. La faz
diluida de la noche da espacio a tu rostro.

(París, abril de 1913.)

☆

¿No es el dolor, no es fecundo el dolor
cuando la reja del arado halla una
nueva capa donde ahincarse segura?
¿Cuál es el último que nos acaba?

¿Dónde está la medida del dolor? ¿Cuándo hubo tiempo
de dar otro más leve sentimiento?
Y sin embargo conozco la dicha,
mejor que muchos de los que han de resucitar un día.

(París, otoño de 1913.)

Qué importa que yo fuera un día o sea: tú pasas ignorándome,
oscuridad infinita hecha de luz.
Y lo elevado, que tú en el espacio preparas,
lo recojo yo, desfigurado, en mi rostro fugitivo.

Si sintieras, oh noche, cómo yo te contemplo,
cómo mi ser retrocede al impulso
de querer arrojarse confiado en tus brazos.
¿Puedo asirlo de modo que mi ceja, al arquearse de nuevo,
salve tan vasto caudal de mirada?

Sea la naturaleza, tan sólo
una *sola osada naturaleza: esta vida y la imagen lejana*
de aquel astro, al que interrogo llorando:
así ansío ejercitarme, resuelto como la piedra
a no ser más que en la pura figura (1).

(París, diciembre de 1913.)

☆

Pensamientos de la noche, alzados de vislumbrada experiencia,
los que ya el niño interrogando en silencio penetró,
lentamente os pienso ahora de nuevo, y arriba, arriba
la poderosa prueba con ternura os acoge.

Que vosotros sois, *está ya afirmado; que aquí, en estrecho recipiente,*
se engendra secretamente la noche, que a las noches se suma.
Y de súbito: con qué sentimiento reposa la infinita, la más vieja,
sobre las hermanas en *mí, a las que yo encorvado custodio.*

(París, diciembre de 1913.)

☆

El que tú me peraltes con estas noches,
¿no es como si me ofrecieras,
ilimitadamente, más sentimiento
que el que yo, sintiendo, puedo abarcar?

---

(1) Otra redacción un poco posterior de este mismo poema carece de la tercera estrofa, y en el último verso de la primera, en lugar de «en mi rostro fugitivo» *(an mein flüchtig Gesicht)*, se dice: «en mi rostro despierto» *(an mein waches Gesicht)*.

Ay, desde aquí son poderosos los cielos, como poblados de leones,
que soportamos sin comprenderlos.
No, tú no los conoces, porque se recatan
y vienen más tímidos a tu encuentro.

(París, otoño de 1913.)

LA PAREJA DE HERMANOS

I

¡Oh, cómo, con qué llanto
nos hemos acariciado hombros y párpados!
Y la noche se ocultaba en los cuartos
como un animal herido, transido por nosotros de dolor.

¿No fuiste para mí de entre todas la elegida?
¿No me era suficiente con que fueras mi hermana?
Tu ser me era plácido como un valle,
y ahora también desde la proa del cielo

se inclina en aparición inagotable
y me avasalla. ¿A dónde podré huir?
Ay, con gesto de reprimido llanto
te inclinas hacia mí, inconsoladora.

II

No nos hagas distinguir en la oscura
dulzura la vertiente de las lágrimas.
¿Sabes si padecemos los deleites
o si alumbramos del dolor bebido?

¿Crees llorando acaso que abstenerse
duele más que una entrega voluntaria?
Cuando la resucitada multitud un día
nos deshermane, y ambos, dos cualquiera,

de pronto, al despertar de las trompetas,
tambaleando nos incorporemos desde la tumba:
oh, entonces este admirable placer
por ti cuán inocente será a los ángeles.

Pues también es profundo, mira, el placer
en el radiante espíritu, que arde y suena.
Y luego me ayudarás a hincarme de rodillas,
y luego, arrodillado a mi lado, mirarás.

(París, a finales de 1913.)

☆

Mira, los ángeles sienten a través del espacio
sus eternos sentimientos.
Nuestra incandescencia sería para ellos frialdad.
Mira, los ángeles arden a través del espacio.

Mientras que para nosotros, que no lo sabemos de otro modo,
unas cosas se nos oponen y otras acontecen en vano,
los ángeles avanzan entusiasmados por sus metas
a través de la región prescrita.

(París, a finales de 1913.)

☆

Por ti, para que tú un día llegaras,
¿no respiraba yo a media noche
el flujo que ascendía de las noches?
Porque esperaba, con magnificencias
casi inagotables, saciar tu rostro,
cuando reposó una vez contra el mío
en infinita suposición.
Silencioso se hizo espacio en mis rasgos;
para responder a tu gran mirada
se espejaba, se ahondaba mi sangre.

Cuando a través de la leve separación de un olivo
me avasallaba más fuerte la noche llena de estrellas,
me erguí, y erguido me doblé hacia atrás,
y aprendí a reconocer aquello
que jamás relacioné contigo.

¡Qué expresión fue sembrada en mi interior
para que, cuando crece tu sonrisa,
contemple sobre ti espacio cósmico!

Pero tú no vienes, o vienes demasiado tarde.
Precipitaos, ángeles, sobre este
linar azul. ¡Segad, segad, oh ángeles!

(París, a finales de 1913.)



Mas ahora será el ángel quien beba
así espaciosamente de mis rasgos
vino clarificado de los rostros.
Sediento, ¿quién desde aquí te hizo señas?

Ardes de sed, aunque la catarata
de Dios se precipita por tus venas.
¡Y que tú sigas aún sediento! Entrégate
a la sed. (Cómo has hecho presa en mí.)

Y fluyendo siento cuán seca estaba
tu mirada, y estoy tan inclinado
sobre tu sangre que mis ondas cubren
la alta, la pura orilla de tus cejas.

(París, a finales de 1913.)



Lejos, la que yo rogué, para al fin saborear mi sonrisa
(cuán sabrosa hubiera sido),
siempre cada vez más cerca, en el oriente detrás de los astros,
aguarda el ángel a que yo esté claro.

No os lo limite el acecho, una huella,
cuando pasa por un claro de bosque;
sea para él el dolor que sufro, agreste naturaleza:
él abreva confiado en la fuente.

¿Fui yo para vosotros verde o dulce? Hagamos por olvidarlo,
para que no nos alcance el pudor.
Si yo florezco o expío, eso lo medirá el ángel,
que vino, sin yo atraerlo.

(París, a finales de 1913.)

Un día tomé entre mis manos
tu rostro. Sobre él caía la luna.
El más increíble de los objetos
sumergido bajo el llanto.

Como algo solícito, que existe en silencio,
tenía que durar casi como una cosa.
Y con todo nada había en la fría noche
que más infinitamente se me escapara.

Oh, porque desembocamos en estos lugares,
se apresuran hacia la pequeña superficie
todas las ondas de nuestro corazón,
voluptuosidad y desfallecimiento,
y al fin, ¿a quién ofrecemos todo esto?

Ay, al extraño, que nos ha malentendido,
ay, a aquel otro, que nunca hemos encontrado,
a aquellos siervos, que nos han maniatado,
a los vientos de primavera, que se han desvanecido,
y a la quietud, la perdedora.

(París, hacia finales de 1913.)



¡Oh, qué elevación
de rostro en rostro!
Irrumpe de los culpables
renunciamiento y perdón.

¿No soplan frías las noches,
soberbias de lejanía,
a través de los milenios?
Mejora el campo del sentimiento.
De pronto verán los ángeles
el rendimiento.

(París, entre finales de 1913 y comienzos de 1914.)

Cuando yo así consumo tu rostro
como las lágrimas al que llora,
multiplico mi frente, mi boca
por esos rasgos que en ti conozco,

… … … … … … … … … … … …

(París, entre finales de 1913 y comienzos de 1914.)

☆

A menudo te contemplé con asombro, de pie frente a la ventana ayer
allí estaba yo mirándote boquiabierto. Aún estaba como [iniciada,
vedada para mí la nueva ciudad, y el paisaje no persuadido
se cubría de sombras como si yo no existiera. Las cosas cercanas
no se tomaban el trabajo de hacerse comprensibles para mí.
Bajo el farol se apretujaba la calleja: veía que me era extraña.
En frente, en un cuarto propicio a la simpatía, aclarado por la lámpara,
estaba yo participando ya. Ellos lo presintieron y bajaron las celosías.
Seguí inmóvil. Entonces empezó a llorar un niño. Yo sabía las madres
trajinando dentro de las casas de lo que ellas son capaces, y sabía
igualmente las razones inconsolables de todo llanto,
o cantaba una voz que acercaba un poco más la inminencia
de la espera, o tosía abajo un viejo
lleno de reproche, como si su cuerpo estuviese autorizado
para ensañarse contra el mundo más benigno. Después sonó una hora.
Yo la conté demasiado tarde y se me pasó de largo.
Como un muchacho, un extraño, si es que finalmente es admitido
entre los demás, pero no caza la pelota ni conoce ninguno
de los juegos que los otros tan fácilmente practican entre sí,
así estaba yo, y de pronto comprendí que andas conmigo y juegas,
oh tú, crecida noche, y te miré asombrado. Allí donde las torres
parecían airadas, allí donde me rodeaba una ciudad cuyo
destino me volvía la espalda, y las no adivinables montañas
se extendían contra mí, y donde en un ambiente más cercano
la hambrienta extrañeza mudaba el azaroso flamear
de mis sentimientos: he aquí que tú, elevada noche,
no tuviste vergüenza de conocerme. Tu aliento
pasaba sobre mí. Tu dilatada seriedad, compartida
con sonrisa, penetró en mí.

(París, enero de 1914.)

Quiero entregarme a ti. Actúa. Pasa por mí
todo lo que puedas. ¿No has formado el rostro de los pastore:
más grande que el seno de las princesas
en el continuado linaje de los reyes y la futura osadía
formaron la coronada expresión? Cuando los galeones
en la madera asombrada de la tallada proa
acogen los rasgos del espacio del mar e, instándose,
se alzan silenciosos: ay, ¿cómo el que siente, el que quiere,
el que se desgarra, podría dejar de ser más semejante a ti, inflexible
[noche?

(París, a comienzos de enero de 1914.)



Ay, del encuentro con un ángel baje
resplandor a este mar sobre una luna,
dentro mora, mudo coral agónico,
mi corazón en sus ramas más tiernas.

Estrechez, que mano oculta me añade,
incierta permanece para mí,
río que fluye tardo o impetuoso
profundidad u obstáculo indica.

De la rígida e insensible vejez
giran seres de repente elegidos,
y de todos lo eternamente mudo
se vuelca con estruendoso suceso.

(París, febrero de 1914.)



Alzando la vista del libro, de las próximas y contadas líneas,
hacia allá en la colmada noche:
Oh, cómo se reparten con celeste regularidad los estrechados senti-
[mientos,
como si se desatara
un haz de flores silvestres:

Juventud de los leves, tendencia vacilante de los graves,
proa rezagante de los tiernos séntimientos.
Placer de relación por todas partes, y codicia en ninguna;
mundo en exceso y tierra bastante.

(París, febrero de 1914.)

DEL CICLO DE LOS POEMAS A LA NOCHE

¿No está ahí la sonrisa? Mira, ¿no está ahí,
en los campos de plenitud exhaustos,
eso que hacemos florecer un poco
cuando al rostro nos sube la fatiga?

Nocturnas notas de música ignota:
¿Dónde el palmo que tus límites toque?
¿Dónde la voz que tus cumbres escale?
¿En qué varón el bajo de tu abismo? (1)

¿Ya no nos es dado seguir plantando
hasta allí el puro hervor de la esencia,
donde un derroche de sentido se une
dichoso a distancias confabuladas?

Ahí afluía gozando el camino,
tras desplome y resistencia del cauce,
transcurriendo opuesto en tranquilos brazos
el adorante, ancheado caudal.

(Oh ignota mitad de todos los mundos,
sustrayéndose a mi ignota mirada.)

(París, noviembre de 1913.)



Lágrimas, lágrimas que de mí rompen.
Muerte mía (1), *la portadora*
del corazón, sosténme más oblicuo
para que escurran. Ay, yo quiero hablar.

Negra (2), *asa gigante del corazón.*
Aun cuando yo hablara,
¿crees tú que rompería el silencio?
¡Acúname, oh anciana! (3)

(París, avanzado el otoño de 1913.)

---

(1) *Bass*=bajo (sonido).
(1) *Mohr*=muerte, según nuestra interpretación.
(2) *Schwarzer*=negra. Cambiamos el género, porque según nuestra interpretación, se refiere a la muerte, que en alemán es masculino.
(3) *Alter*=anciana. Cambiamos el género por la misma razón.

PLURALISMO TEOLOGICO Y FUTURO DE LA TEOLOGIA EN ESPAÑA

POR

OLEGARIO GONZALEZ DE CARDEDAL

1. Pluralismo y unidad en teología: *a)* Fundamentación del pluralismo.—*b)* Raíces que lo motivan.—*c)* Formas en que se encarna.
2. Aportación española a un futuro pluralismo teológico: *a)* Renacimiento de las nacionalidades espirituales.—*b)* Ley de la totalidad y ley del arraigo.—*c)* Principio de inmediatez y principio de reflexión.
3. Análisis de la situación española: *a)* Factores que condicionan la fecundidad de la teología (las instituciones, las personas, los métodos, los ideales).—*b)* Esbozo rápido de la trayectoria de nuestra teología.—*c)* Situación presente y esperanzas para el futuro.

I

El pluralismo teológico no es sólo una necesidad consiguiente a la riqueza intrínseca del contenido revelado, sino que es ya un mandato de la Iglesia. He aquí el texto del Vaticano II: «Guardando la unidad en lo necesario todos en la Iglesia, cada uno según el cometido que le ha sido dado, observen la debida libertad, tanto en las diversas formas de vida espiritual y disciplina como en la diversidad de los ritos litúrgicos, e *incluso en la elaboración teológica de la verdad revelada,* pero en todo practiquen la caridad. Pues con este proceder manifestarán cada día más plenamente la auténtica catolicidad y apostolicidad de la Iglesia» (1).

Y en otra parte: «Lo que antes hemos dicho acerca de la legítima diversidad, nos es grato repetirlo de la diversa exposición de la doctrina teológica, puesto que en el Oriente y Occidente se han seguido diversos pasos y métodos en la investigación de la verdad revelada y en el conocimiento y exposición de lo divino» (2).

Puesto que el núcleo del problema que nos va a preocupar aquí es precisamente la posible y necesaria coexistencia de una unidad de fe con múltiples explicaciones de su contenido, intentemos aludir ligerísimamente a las principales *raíces* de tal pluralismo, a su *fundamentación,* y a sus *formas.*

(1) Decreto de Ecumenismo, 4 (BAC 640). Formas de explicar la doctrina-depósito de la fe, 6 (BAC 642).
(2) Decreto de Ecumenismo, 17 (BAC 653).

La raíz última del pluralismo teológico es la inadecuación entre la fe como objeto, como realidad dada a comunicar, y la fe como posesión por parte de un sujeto. Diríamos entre la *fides quae* y la *fides qua*. En todo acto de fe es la realidad total de Dios la que va implicada, y en la que en definitiva todo acto termina (3), mientras que en la teología la formulación conceptual es el punto terminal, inadecuada siempre a la infinitud de su objeto. La fe es trascendental al pensamiento.

En este aspecto imita la teología a la revelación tal como históricamente nos ha sido dada. El fundamento último del pluralismo teológico en la Iglesia será la «poliformidad y politropía» de la palabra misma de Dios entre los hombres por medio de hombres (4).

Si la teología no va a ser sino la repetición inteligente y fiel de la palabra de Dios por cada hombre, tal teología tendrá la unidad y diversidad que su origen: el Verbo personal del Padre, palabra única pronunciada en muchos tiempos, en muchas lenguas, por muchos padres y profetas, por muchos evangelistas y apóstoles de los últimos días. ¡Recordemos que el evangelio es tetramorfo y los apóstoles son doce! Todos quisieron recoger el eco de la misma voz revelante y pronunciarla con su misma sonoridad; más al intentarlo cada uno fielmente, resultó esa estupenda variedad que ofrecen los 72 libros sagrados. Ni Juan quiso ser Juan, ni Pablo ser paulino, ni Lucas ofrecer una teología lucana, sino que todos quisieron ser fieles servidores de la palabra (5). De una tal voluntad de fidelidad al objeto único y común surgió un N. T. que es policroma diversidad, aunque convergente.

Todo ello así porque la fe no es uniformación de hombres, sino conformación. Ella irá asimilándose los vasos en que como licor vivificante es vertida, dirá San Ireneo (6), no inmutándolos, sino informándolos, para que *sean sí mismos (ellos mismos)* en su radicalidad y autenticidad últimas. Todo hombre ha sido llamado a la fe, en el estado en que fue llamado a la existencia, y en él ha de permane-

---

(3) «Actus credentis non terminatur ad enuntiabilem sed ad rem: non enin formamus enuntiabilia nisi ut per ea de rebus cognitionem habeamus, sicut in scientia ita in fide»; 2-2 q. 1 a 2 ad. 2. Cfr. M. D. CHENU: *Contribution a l'histoire du traité de la foi.* Commentaire historique de II-II, q. 1 a 2, en *Mélanges thomistes* (Paris, 1923), 123-1-40; recogido en el volumen *La foi dans l'intelligence* (Paris, 1964), 31-50.

(4) Hebreos, 1, 1 *(Polümerôs kaì polütropôs).*

(5) Lucas, 1, 1 *(Upêrétai genómenoi toü Lógou).*

(6) San Ireneo, *Adversus Haereses,* 3, 24, 1; «Fidem perceptam ab Ecclesia custodimus et quae semper ab Spiritu Dei, quasi in vase bono eximium quoddam depositum juvenescere faciens ipsum vas in quo est. Hoc enin Ecclesiae creditum est Dei munus, quemadmodum ad inspirationem plasmationi, ad hoc ut omnia membra percipientia vivificentur: et in eo disposita est communicatio fidei nostrae et scala ascensionis ad Deum.»

cer (7). El cristianismo no predica una «transmigración de las almas», sino una muerte y resurrección del mismo ser a un idéntico ser en novedad pascual.

También válido en el orden de la inteligencia y de su configuración crística en la fe. Efecto todo, diríamos, de la «continuidad discontinua» de los dos órdenes: creación-recreación, razón natural y fe teologal.

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que afirmar la prolongación del ser humano en la fe, y consiguientemente en la teología: a un hombre distinto responderá un cristiano y un teólogo distinto. Las variedades de humanidad condicionan las variedades de cristiandad y de teología.

¿Cuáles son concretamente las raíces que provocan un pluralismo teológico?

1. Las diferentes lenguas utilizadas. La diferenciación lingüística en cuanto condicionante de una diferente teología es algo hasta ahora no plenamente tenido en cuenta. No es lo mismo pronunciar el nombre de Dios en hebreo, en español, en vasco o en alemán. Porque no es la palabra extraña al ser, sino reveladora. Y sin estar la palabra de Dios ligada a ningún lenguaje humano, irá siendo matizada por todos aquellos en los que vaya siendo vertida.

2. Los diferentes sistemas filosóficos utilizados como instrumento de explicación del dogma. Cada uno de ellos implica unos presupuestos metafísicos, quizá inexpresados, pero eficacísimos y presentes en cada una de las ramificaciones del sistema total.

3. Un diferente talante de espíritu, es decir, una mentalidad, en cuanto forma concreta de percibir y sentir la realidad toda y que lleva consigo una serie de opciones determinadas, de preferencias, de decisiones iniciales que actúan discriminativamente en todo el resto.

4. Diferentes espacios culturales e históricos en los que cada teología surge y que le afectarán para siempre.

5. Idiosincrasias raciales y situaciones sociológicas. Estas obligarán al cristiano y al teólogo a poner de relieve aquellos aspectos de la revelación que su fe necesite para permanecer viva, es decir, informante del hombre e iluminadora de su hacer concretísimo en conformidad con el evangelio.

Ejemplificaríamos el primer fundamento recordando qué diferente suena la palabra castellana *espíritu:* traducida al hebreo, *ruah;* al griego, *pneuma,* o al alemán, *Geist.* Es todo un mundo de realidad el que cada fonema arrastra, y distinto en cada caso. El segundo, sugiriendo cómo nada apenas tendrán que ver entre sí dos teologías, una

(7) 1 Corintios 7, 17-24.

de las cuales utilice a Platón como soporte conceptual de sus explicaciones y otra que utilice a Aristóteles. Piénsese en San Buenaventura y en Santo Tomás. El tercero podría aparecer claro si consideramos qué horizontes mentales tan distintos implica una teología que podríamos llamar cosmológica, es decir, la que está orientada hacia una visión total del universo, hacia una integración del hombre en el cosmos, de su destino individual en el devenir histórico totalizante, y otra teología que podríamos llamar existencial, es decir, la que se vuelca sobre el hombre no como parte integral del universo, sino como su centro y su meta, como dador de sentido al mundo, y señor del mundo, al que da orientación y finaliza. Compárese la resultante total de una cosmovisión teilhardiana o de una cosmovisión agustiniano-pascaliana. O si se quiere, otra perspectiva: ¿No aparecerán como opuestas dos visiones del cristianismo, una de las cuales pone en su centro la muerte de Cristo, con una postura por tanto de trascendencia ante el mundo, dominada por la esperanza escatológica como virtud característica, y otra teología que pone en su centro la encarnación y resurrección de Cristo, saturada por tanto de optimismo ante el mundo y sus valores, ya asumidos todos ellos por Cristo, al serlo todos El mientras fue Hombre y al integrárselos para siempre al ser glorificado? El cuarto fundamento apenas necesita ser ejemplificado: ahí están Oriente y Occidente, como dos ámbitos culturales distintos, creando dos teologías tan distintas que en un primer análisis parecerían casi irreconciliables. Finalmente, el quinto. ¿Qué hubiera ocurrido si el cristianismo no hubiera tenido su origen histórico en medio de unos pescadores judíos, sino en medio de la civilización técnica norteamericana? ¿Qué hubiera ocurrido del sacramentalismo cristiano si el mundo helenístico de los misterios no hubiera ofrecido una especie de *preambulum fidei* para su comprehensión? ¿O hubiéramos tenido una teología del martirio y de la virginidad, tal como nos la ofrecen los primeros padres, si las relaciones entre Iglesia y Estado en los tres primeros siglos hubieran sido otras?

II

Pasamos al segundo punto de nuestro tema: la aportación hispánica a un pluralismo teológico posconciliar. Como españoles y como creyentes tenemos un imperativo de doble autenticidad. A ambas radicaciones de nuestra existencia tenemos que ser fieles. Una hispanidad que hiciera imposible un cristianismo sería una ilícita reducción étnica de las capacidades trascendentales de nuestro ser. Una fe que

hiciera imposible nuestro permanente enraizamiento hispánico sería una creencia religiosa adherida a nuestro ser, y no una óntica conformación, personal respuesta total de nuestro ser al Dios único que en Cristo llamó a la existencia sobrenatural, a quienes para ella había creado en tales condiciones de naturaleza, historia y tiempo.

Habrá una teología española distinta y diferenciada si existen entre nosotros algunos de esos factores que motivan el pluralismo teológico a que hemos aludido. Estos decidirán de nuestras posibles aportaciones a la única teología cristiana en la diversidad de las teologías de los cristianos.

Una auténtica teología española sería por tanto la que surgiese de nuestra nacionalidad hispánica, es decir, de nuestra mentalidad. ¿Y qué es ésta? No una idea, no un sistema frente a otros, sino una forma de enfocar la luz de nuestras potencias intelectivas, una manera de vislumbrar todos los objetos, una coloración de todas las ideas; en suma, una *forma mentis,* o aspecto formal bajo el cual integramos todos los contenidos materiales conocidos.

Yo pienso que España no debe plantearse como objeto el de una teología propia ni hacerse problema el de sus propias aportaciones a la teología cristiana. En este sentido España es Europa, porque una única es la lengua, ya que no son sino diversificaciones más o menos acentuadas de un tronco común; un único es el horizonte espiritual, única la historia, y casi único el condicionamiento sociológico y el clima espiritual por el que se ve afectado todo el Occidente. En Europa no ha habido más que una común teología, causa o efecto casi de la única Universidad de la Cristiandad, es decir, en cuanto tal sentida: París, de la que dirá San Buenaventura que es hontanar único, del que manan todos los arroyos de la ciencia en Occidente. Llevando nuestro pensamiento al límite, nos atreveríamos a decir que cuando las nacionalidades europeas han surgido reflejamente como tales, la teología ya había muerto, y cuando por primera vez surge una así, nacionalmente consciente y motivada, es con Lutero, es decir, surge la herejía.

Si hace poco tenía lugar el ocaso de las nacionalidades en su aspecto material, ahora estamos presenciando un resurgimiento de las nacionalidades espirituales, provocado por una ignorancia obstinada que durante siglos sobre ellas ha pesado. Concretamente desde Trento, donde el rigor dogmático, la codificación de leyes y la uniformación litúrgica convirtieron a la Iglesia en un monolito; entre tanto tal intento de unificación no llevó consigo la deseable unidad, sino una deplorable uniformidad. Sin embargo, querer llevar esta nueva perspectiva recobrada por el Vaticano II a una diversificación de teologías dentro de

los cuadros mínimos en que se divide Europa, me parecería ingenuo, porque un único es el horizonte espiritual, el pasado histórico, el condicionamiento sociológico. Yo me atrevería a pensar que hoy en la Iglesia sólo pueden existir cuatro teologías que merezcan considerarse como distintas, algunas de las cuales están todavía por nacer, pero que ya se están gestando: teología europea occidental, teología oriental (este de Europa y países árabes), teología asiática (India, Japón y China) y teología africana. Sólo estos cuatro bloques me parecen, por razón espacial, ofrecer una idiosincrasia y riqueza étnica de valores suficientes para hacer surgir una manera fundamentalmente distinta de ver y asimilar la revelación. En este sentido me parece que ninguna de las Américas ni Oceanía tienen de momento nada que decir. Lo que allí ocurre no pasa de ser una variante europea con más o menos intensa coloración autóctona.

Nosotros lograremos una auténtica teología española haciendo la única y verdadera teología cristiana en la diversidad que nos caracteriza como españoles. Y esta diversidad se actúa olvidándose de ella (8).

El hombre está inevitablemente sujeto a dos leyes: la de la *totalidad* y la del *arraigo*, aquélla como meta y límite, ésta como resultante y limitación. Es decir, lo mismo que el hombre, tendiendo a realizar la única humanidad, realizará luego sólo una de sus muchas formas posibles, el cristiano y teólogo tenderán al único evangelio de Cristo, a la única espiritualidad eclesial, a la única teología católica. Y, sin embargo, ahí está luego la resultante extraña: tendiendo a lo universal, se crea un particular válido, mientras que tendiendo a lo particular, no se logra lo válido universal. Quien intenta crear una espiritualidad propia no crea una espiritualidad cristiana; mas quien se propone vivir la única espiritualidad cristiana, al realizarla auténticamente como suya, la colora de una concretísima forma, y al personalizarla la condiciona.

El movimiento de restauración de Ordenes religiosas de fines del siglo XIX, que implicaba un redescubrimiento del espíritu de su fundador, ha inducido en la Iglesia una casi patológica necesidad de que cada Orden, cada grupo, cada instituto invente una particularísima espiritualidad, de la que ninguno de estos compartimentos estancos eclesiales quisiera hoy verse privado. Lo reflejo es por necesidad aquello sobre lo que tiene lugar una flexión; es decir, supone una versión o erección

---

(8) Estoy siempre suponiendo que aún cuando la teología es para los hombres y para la vida de unos hombres en su nacional concreción, sin embargo no se identifica con una pastoral. No es lo mismo invención que aplicación. No se identifican manantiales y arroyos, lo mismo que no se identifican el pozo del agua y los canales que la reparten.

previas. Todo retorno presupone una marcha, toda vuelta una ida. No se puede, por tanto, hacer objeto directo de una acción lo que sólo es secuencia de esa acción en sí subsistente y autónoma. Construyendo una iglesia se tendrán capillas; mas nunca construyendo capillas resultará una nave eclesial. Para nosotros dicho: si nos proponemos hacer una teología española, nunca lograremos una teología cristiana fecunda; pero si nos proponemos sin más crear una actual teología cristiana en toda la autenticidad de nuestro ser y pensar, entonces habremos creado una teología plenamente española. Lo que Ortiz-Echagüe dice de las arquitecturas nacionales, que se quisieron durante los años 25-40 en el furor de los fascismos, yo lo diría de nuestras teologías si ahora, en un momento de anticolonialismo espiritual y de nacionalización eclesial, nos empeñamos en construirlas propias.

Yo no hablaría de una teología española dentro de un horizonte católico, sino de varias teologías católicas dentro de un horizonte español. No coinciden límites geográficos con estructuras mentales. En las muchas naciones de Europa habrá muchas teologías, mas no tanto por razón de las nacionalidades cuanto por razón de los factores base y por las motivaciones de cada teología. Lo determinante no es tanto el suelo sobre el que surge un pensamiento cuanto el cielo bajo el que crece, o si se quiere, el *humus* en que arraiga; es decir, las actitudes previas y las experiencias espirituales que le condicionan. ¿Tenemos en España un sistema filosófico, una tradición intelectual, cultural, desde las que pueda construirse una teología? Yo opinaría que no. Filosofía, tradición e historia son casi en su totalidad las comunes a Europa.

Si en un momento de integración a Europa y de necesario mercado común nos empeñamos en hacer de los Pirineos un dique y no un faro, estaremos negando el mensaje espiritual del Vaticano II. Pero sólo serán los Pirineos un faro, si nosotros aportamos algo al *commercium* europeo, si somos creadores, si asimilamos, no sustituyendo nuestras categorías, sino enriqueciéndolas.

III

Si hasta ahora hemos negado la conveniencia de proponerse la construcción de una teología española, veamos ahora cuál ha de ser el camino que la teología en España deberá recorrer para ser auténtica y fecunda teología. Para proyectar ese futuro, recordemos el pasado y analicemos el presente, intentando ver si hay una auténtica línea teológica hispánica que convenga recordar y prolongar en su genuinidad.

Toda la teología, en su dimensión científica, y no menos pastoral, está condicionada por cuatro factores: sus *instituciones,* sus *personas,* sus *métodos,* sus *ideales.*

Hasta su supresión en el año 1868 eran las facultades de teología en las universidades españolas las *instituciones,* en las que aquélla surgió y creció, como ciencia y como vida. Sería aquí el lugar de historiar su origen, su desarrollo, su ocaso. Permítansenos sólo dos anotaciones marginales. Es una constante en España: siempre el Derecho surge como facultad mucho antes que la teología, y ello desde la primera Universidad hasta la última que en España se funda. ¡Trágica consecuencia esta prevalencia de lo jurídico sobre lo teológico, que adivinaron nuestros genios mejores! Ahí quedan como dos símbolos: Cisneros, prohibiendo expresamente el Derecho civil en la de Alcalá, y el beato Juan de Avila, el Derecho canónico en la de Baeza.

Veamos ahora cuáles fueron las causas de la desaparición de la teología en las Universidades: espíritu exagerado de escuela, número exagerado de las Facultades de teología para las necesidades españolas, falta de prestigio de los profesores, desinterés por Europa, clausura de las Ordenes religiosas sobre sí mismas, detenimiento más en el pasado concluido que en el futuro por construir.

La desaparición de las facultades de la Universidad produjo un penoso empobrecimiento del clero, ya que ningún centro superior vino a sustituirlas, y quedaba reducida a los seminarios diocesanos, donde más que una teología de rango se ofrecía una praxis inmediata. Mientras que Alemania vive el punto cumbre de su florecimiento teológico, mientras que en Francia surgen los Institutos católicos, nada se hace entre nosotros. Es la hora de la agonía. No sé si la hemos superado.

Por lo que se refiere a los *métodos,* no sé hasta qué punto podemos afirmar que las cuatro cátedras clásicas de nuestras Universidades han sido culpables de nuestra anemia espiritual. Los grandes manantiales (Padres, Biblia, Liturgia) no fueron las fuentes de nuestra teología, sino más bien las cátedras de tomismo, escotismo, suarismo. En torno a éstas creció la cultura teológica española: de sistema, pero sin vida; de partido, pero sin originalidad. Diríamos que ha vivido el pecado de ser tradicionalista sin ser tradicional del todo; ser teología del pasado sin ser teología de fuentes; vivir más preocupada por la familia a representar que por la verdad a servir. Tomás, Escoto, Durando y Suárez podrán ser voces en el concierto del pensar teológico, pero nunca fuentes. Aquí podríamos aplicar la frase de San Pablo: aunque tengamos muchos maestros, sólo tenemos unos Padres (Biblia, Patrística y Liturgia, conciencia viviente de la Iglesia). Todos los demás serán

paidagogoi; pero la acción del pedagogo, en sentido clásico, no es enseñar, sino conducir al niño hacia la escuela donde está el maestro que enseña. Fue nuestra teología más un revivir sistemas que una reinterrogación y revivencia de fuentes.

El resultado fue una teología de grupos y clanes, donde cada uno de los teólogos era personalmente humildísimo, con una grande soberbia, sin embargo, puesta al sevicio del grupo, provocando una guerra intracatólica de religión. ¡Recuérdese qué empobrecedoras consecuencias trajeron las discusiones sobre libertad y gracia!

Otro problema: los libros de texto. Permítasenos citar literalmente a un historiador: «Parecemos una colonia teológica de Europa. Cuando en Alemania había comenzado la renovación con la escuela católica de Tubinga, aquí nos abrazábamos con una situación de cincuenta años antes, con autores teológicamente discutidos, e incluso alguno de ellos en el Indice de libros prohibidos, sin ningún pensador de talla y sin ningún planteamiento concreto de los problemos teológicos y morales de nuestra sociedad» (9).

Y ¿qué decir de los hombres? La pertenencia a un grupo u orden no les prohíbe un acceso personal a las fuentes, impidiéndoles así la profundidad; y un decreto de Felipe II, nunca anulado, prohibiendo a los estudiantes salir a Universidades extranjeras, no les impide poseer la necesaria amplitud de horizonte.

¿Por qué extraño juego ha tenido que jugar la política un papel tan decisivo siempre en la teología española? ¿No es interesante el que las *Praelectiones theologicae,* de Perrone, sólo después de largos años de esperar logren imponerse en España?

Y por lo que al ideal se refiere, diremos que hubo teología cuando hubo un ideal que impulsó la creación, que alentó una búsqueda renovadora.

«Las facultades de teología en España significaron mucho para nuestra cultura cuando los teólogos tuvieron una ilusión que realizar. Ese ideal fue durante más de un siglo la cristianización de un humanismo renacentista. Tarea fundamental fue la construcción de una antropología cristiana en moral y mística, el intento de armonización de la libertad y la gracia» (10).

---

(9) M. Andrés: «Las facultades de teología en las Universidades españolas (1396-1868)», a punto de aparecer en *Revista Española de Teología.* Entre tanto cito por las páginas del original, 13b. Sobre el mismo tema, véase también M. Andrés: «Historia de la Teología en España (1470-1570)». I. *Instituciones teológicas* (Roma, 1962); C. Ajo G. y Sáez de Zúñiga: *Historia de las Universidades hispánicas. Origen y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días* (Madrid, 1957-1964), 4 volúmenes; H. Schelsky: *Eisamkeit und Freiheit. Idee und Gestalt der deutschen Universität und ihrer Reformen* (Hamburg, 1963); A. Latorre: *Universidad y Sociedad* (Barcelona, 1964).

(10) M. Andrés: *L. cit.,* 22.

Si quisiéramos señalar algunas características de la teología española actual, serían las siguientes:

1. Por no haber operado una vuelta y contacto con sus fuentes propias no ha logrado una autonomía necesaria, y padece como un olvido de sí misma, manifestado en una desorientación respecto a sus métodos y metas, en complejo de inferioridad y en una admiración inmotivada, a veces casi servilismo ante lo extranjero.

2. Dependencia respecto de las perspectivas, planteamientos y soluciones ofrecidos por la teología ultrapirenaica.

3. Sobresalto ante el hecho del Concilio Vaticano II, originado por nuestra ausencia teológica en él, y por las líneas madres que él ha hecho normativas, y que hasta ahora, si no desconocidas, tampoco nos eran demasiado familiares.

4. No convicción de la eficiencia pastoral y, por tanto, de la necesidad de un quehacer investigativo y reflexivo sobre la novedad y originalidad del cristianismo siempre a descubrir.

Sin embargo, tiene España sus grandes ventajas: una fe que pasa sin problemas a la acción, doloridamente sensible a la trascendencia, abierta a la contemplación, decidida al riesgo por el Evangelio, fácil para crear una civilización cristiana, aunque quizá no tanto una teología. El horizonte infinito y la luz dura de Castilla provocan no una problematicidad refleja, sino una fe inmediata. Sobre el suelo y cielo inmensos de la meseta, Dios no podrá ser nunca un problema de reflexión, sino una exigencia de vida. Sin embargo, ¿por qué misteriosa complicidad San Juan de la Cruz encarna en uno al más místico de los teólogos y al más teólogo de los místicos?

El futuro no queremos anticiparlo. Ya se adivina una vez descrito el pasado y presente, aunque sólo en esbozo. Como ilusión esperanzada dejemos, no obstante, aquí algunos de nuestros deseos para el futuro de nuestra teología:

1. Sea ella ante todo «teología nueva» (11) por un redescubrimiento e investigación de sus fuentes antiguas.

2. Viva en comunicación con el pensamiento cristiano del resto de Europa. Comunicación no tanto por traducción cuanto por comunión de ideales, de preocupaciones apostólicas, de esperanzas. Ello sólo le será posible si vive doloridamente solidaria e inmensa en todos los problemas de la Iglesia católica, de la cristiandad, del mundo.

3. Inicie un diálogo con los pensadores actuales, y ante todo con la misma intelectualidad hispánica, que de hecho se siente más cer-

(11) Sobre cómo la teología ha de ser siempre «teología nueva» en el mejor sentido de la palabra, cfr. O. González: *La teología española actual y la libertad religiosa en España*, Arbor, 217 (1964), 5-52.

cana y en mayor connivencia espiritual con los teólogos católicos de Europa que de España.

4. Opere un rompimiento del *ghetto* en que hasta ahora se ha movido. Para ello deberá incluso aprender otro lenguaje, otro estilo de pensamiento; sólo así tendrá abierto el diálogo en otras ciencias. Este sería posible especialmente si nuestros teólogos poseyeran en unión personal ambos métodos y mentalidades. ¿Qué más normal que algunos de nuestros moralistas fueran también médicos, o de nuestros sociólogos economistas, o que nuestros historiadores de la Iglesia hubieran aprendido historia en otros centros, donde otras categorías que las intraeclesiales son utilizadas para interpretar el destino y evolución de la humanidad? Son meros ejemplos.

Sólo en esta línea podría la facultad de teología tener derecho a un lugar en el concierto universitario de facultades (11 a).

5. Prepárese para ayudar a la cristiandad española a integrar en su fe, sin que ello produzca desequilibrios, las revoluciones espirituales que Europa ha ido asimilando y decantando en los últimos cinco siglos, y que aún no han penetrado en la conciencia de la masa hispánica, al menos en una confrontación con la fe: revolución religiosa, revolución intelectual, revolución social.

6. Tenga el teólogo español el valor de creer verdadero también para él lo que dice el poeta: «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.»

La teología española tendrá una única meta y método: los comunes a todo los teólogos cristianos. Al andar su camino en profundidad habrá resultado una auténtica teología cercana a los españoles, reveladora a la vez que informadora de lo español.

7. Al hablar de las Universidades católicas el decreto conciliar sobre la educación, dice que florezcan en ellas las facultades de teología, no tanto, sin embargo, por su número cuanto por el prestigio de su doctrina, y les encarga la misión siguiente: *a)* Penetración más profunda en la revelación. *b)* Investigación del pasado histórico-eclesial. *c)* Diálogo con los otros cristianos y pensadores. *d)* Presencia y palabra ante los problemas de la ciencia. Insiste luego sobre la cooperación de las facultades entre sí y con el resto. Si la teología no convive desde dentro con la Universidad, toda se congela y entonces se convierte en un resto del pasado, traicionando su misión de ser fermento del presente y maduración del porvenir.

(11 a) He repensado posteriormente este problema, en un planteamiento mucho más radical y con mayor amplitud de datos, en el libro cuyo verdadero sentido lo da el subtítulo: O. González de Cardedal, *¿Crisis de Seminarios o crisis de sacerdotes? Meditación de una España posconciliar* (Madrid, 1967). Editorial Marova. Serrano, 28, Madrid-1. 492 pp.

8. Yo le pediría al teólogo español tenga la humildad de saber que él no debe inventar ni escoger sus temas, sino recoger, detectar los que les vienen dados por la situación concretísima de la fe eclesial. Porque no existe una teología que sea un lujo del pensar aéreo, sino que es la siempre necesaria y siempre nueva pastoral del pensamiento, pedagogía de la fe, al nivel de la reflexión y preocupación intelectuales de cada época. Servir a esas crisis de fe, crisis de crecimiento, crisis de maduración, de extensión, de encarnación y de información; esa y no otra cosa es la misión del teólogo. Ese fue el gran servicio de un Agustín ante el neoplatonismo, maniqueísmo, o herejías eclesiológicas, el de un Tomás ante la ética y metafísica de Aristóteles o de Siger de Bravante, o la de un Möhler ante los movimientos filosóficos del siglo XIX, o los de la actual teología franco-germana frente a posturas espirituales, como el personalismo, existencialismo, humanismo marxista. Con razón la liturgia define al teólogo como *ministrum salutis* (12). Asumir, pues, el presente, detectar el futuro y con el pasado ante los ojos iluminar a ambos, esa es su misión, ese es su servicio.

9. Sépase la teología española escatológica, es decir, caminante, nunca consumada, sino siempre recomenzando. No se haga, pues, esclava de ningún sistema filosófico, nunca olvidando la advertencia de Gilson de cómo las «metafísicas envejecen siempre por culpa de sus físicas». Mas esto no lleve a rehusar el diálogo con ninguna filosofía, sino más bien a provocarle ella misma y vivirle en libertad. Ante las filosofías, no maridaje individual, sino amistad universal.

10. No intente con prisas la elaboración de sistema, sino sépase siempre referida a una historia de la salvación. No por tanto metafísica del sobrenatural, sino más bien desciframiento intrínseco del libérrimo actuar de Dios en el tiempo de Cristo y en el tiempo de la Iglesia.

Termino ya. En su conferencia de Barcelona sobre «Dios en la historia de las religiones» invitaba Zubiri al público clerical que le escuchaba a crear una teología no sólo a la altura de los tiempos, y a la altura del mundo, sino a la altura de la misma Iglesia, del ritmo vital con que Dios le está actuando a ésta. Es verdad que la reflexión siempre sigue a la vida, pero la distancia inmensa que separa el esfuerzo orientador de la vida es en España para preocuparnos. En ninguna parte de Europa más vitalidad y más efervescencia cristiana que aquí; en cualquier parte de Europa más orientación intelectual, más reflexión creadora que aquí. Si los contemplativos, los misioneros, los técnicos y los teólogos son las cuatro columnas

(12) *Aeternae salutis ministrum.* Colecta de la misa de doctores en el misal romano.

que deberán sustentar la Iglesia de mañana en el mundo, seguro estoy de que hasta ahora en España los dos primeros grupos han cumplido fidelísimamente su misión; ignoro si el tercero, pero seriamente dudo de que la hayan cumplido los teólogos. Y esto no lo digo como acusación de crítico, sino como constatación de historiador, en la esperanza cierta de que el futuro merecerá un juicio distinto y mejor.

La conciencia de un necesario pluralismo teológico ha existido siempre en la Iglesia, y ello manifestado más a través de los hechos que en la reflexión. Recientemente se ha acentuado. Es un aspecto más del fenómeno general de un despertar a los valores de las minorías e individualidades tanto locales como espirituales.

El primero lo designamos como anticolonialismo; el segundo, dentro de la Iglesia, como descentralización, valoración de las iglesias locales dentro de la unidad de la Iglesia «católica» bajo la presidencia en la caridad animadora de la Iglesia de Roma.

Olegario González de Cardedal
Profesor de la Universidad Pontificia
Salamanca

TANDA DE ESTROFAS *

POR

ENRIQUE AZCOAGA

1

RESUMEN

Siempre que me preguntan por mi oficio,
por mi hondo menester, por lo que hago,
respondo al compromiso simplemente:
«Ser con mi voz, testigo del milagro.»

Aquellos para quienes la palabra
—norma, luz, ley— supone irse acercando,
comprenden al que marcha, asombro arriba,
como a un trabajador encaminado.

Los otros, los perdidos, los que ignoran
en qué consiste el hombre, ríen cuando
lo encuentran en su puesto, hecho pregunta,
y sigue eternamente preguntando.

Unos discuten siempre que a la aurora
camina el corazón encaminado;
otros, no entienden nunca por qué el hombre
sólo se cumple yendo paso a paso.

En tanto aquéllos y éstos, unos, otros,
se olvidan por desgracia de que el canto
hace que el ser se anime a la aventura
inacabable y viva de ser algo,

yo no soy más, repito, que el vocero
perenne de mi acento descarriado;
quien trata de encontrarle por la vida
un camarada o un destinatario.

* De los libros inéditos *Del otro lado* y *Poemas solidarios.*

Yo, el que con mis palabras andariegas,
pretendo hacer un himno por que avanzo;
porque a pesar de todo siento inex-
plicablemente lejos lo que amo.
¿De qué me ocupo siempre...?

De la vida.

¿Por qué cuanto más muerto, más despacio...?
Porque sólo quien marcha, quien no encuentra
sino lejos a Dios, puede afirmarlo.

La poesía y Dios saben a nunca,
y no me canso nunca de buscarlos.
Dios en el corazón, tan a lo lejos,
del verso peregrino se hace hermano.

Cuando escribo un poema, cuando advierto
que todo sabe a gloria por lograrlo,
aquéllos y éstos, unos y otros, todos
quisiera en mi camino hacia lo alto.

No porque me suponga un elegido;
sino porque me siento solidario
del hombre, de su llanto, del destierro
sin luz en que gemimos condenados.

Y aunque no me pregunten por mi oficio,
ni por mi menester y lo que hago,
diría simplemente: «Sólo importa
sentirse noblemente encaminado...»

Inmensamente lejos del que vive,
sin Dios, sin poesía, sin milagro...
Y cerca en el camino de quien sabe
sumarse a quien los busca sin cansancio.

2

MI DIOS

Mi Dios no es nada oscuro;
sabe a vida y a flor;
a principio manante,
a decoro y jazmín;

confía a lo rendido,
ennoblece el dolor;
despierta en la ruina
un noble frenesí.

Mi Dios, como un camino,
acoge a quien lo va
haciendo con el pecho,
con un sano gemir;

a quien penando vive
y a fuerza de penar
deriva paso a paso
sentido del sentir.

Me canta sin pedirme
la savia del afán;
me premia sin contarle,
cuando del no hago sí.

Mi Dios no es tan difícil:
sabe a aliento y canción;
a luz feraz cuando hago
de tripas corazón.

3

MAYORIA INALCANZADA

Creo en la luz del hombre, no en la oscura
soberbia, en su ruin copla frustrada.
Creo en su mayoría inalcanzada
y aunque parezca extraño en su estatura.

Me siento solidario de la pura
mañana que anticipa su jornada.
Nunca, por hombre en ciernes, camarada
de lo que esteriliza su aventura.

Hombre se llama el sueño preferido
de este mortal con fe, dispuesto al vuelo,
a aventurarse siempre, a demostrarlo.

Jamás ese proyecto concluido
antes de tiempo y lejos del anhelo,
que dícese hombre a veces sin pensarlo.

4

DIA NORMAL

Es inútil... ¡Un día más...!
¿Soy más viejo...? Un día menos.
Una jornada perdida
para la vida, muriendo.

La mañana con su luz
camina hacia Dios...
(Siniestro
me pareció ver llegar
la noche sin haber hecho,

todo lo que he conseguido
sin saber cómo, viviendo,
y sin hacer por vivir
más de lo que suele un muerto.)

¿No hace nada quien se muere
por vivir solo, no haciendo...?
¿No hace nada quien no hace
más que morirse sin miedo?

El caso es que en este día
primerizo, día de enero,
gocé la edad como un don,
como una dicha de tiempo.

En verdad que no hice nada
salvo pensar en silencio:
«¡qué joven se siente quien
se madura desviviendo!».

¡Qué vivo me siento al fin,
no haciendo nada, no haciendo
nada que no sea sentirme
seguro de mi desvelo!

¿Qué he matado con mi vida...?
Un peso más que soberbio.
¿Qué cicatrizó la muerte...?
Cierto temor a ser viejo...

El caso es que un día normal,
un día de más o menos
la vida me resultó
más nueva. Y el ir haciendo

con los sueños, con las alas,
fértil el remordimiento,
vieja forma de evitar
la angustia del desconsuelo.

Después de todo... ¡Un día más!...
¿Soy más viejo...? Un día menos.
Unas jornadas me salvo
y otras salvo lo que puedo.

5

PUNTO MUERTO

La edad, o mi memoria —luto vivo—,
pesa en el pecho y cansa cuando quiero
decir como si nunca hubiera hablado
aquello que es la cima de mi acento.

Callado alguna tarde, cuando todo
muere como la luz, como lo fresco,
trato de desmentirme, de ignorarme,
volviendo a ser aquello que prefiero.

Difícil es brotar cuando se tiene
tanta fatiga a cuestas, tanto duelo:
difícil continuar hasta la aurora:
negarse y renacer siendo pequeño.

(El hombre, por más vueltas, sabe a nada
cuando su voz sopesa en el recuento;

a veces considera convertido
hasta el latir más vivo en pulso viejo.)

Es tal mi sinsabor, tal la agonía,
que pienso despojarme de lo hecho;
negar lo que sostiene vida y hombre;
dar por mal empleado lo que aún quiero.

Se dice fácilmente: «¡atrás!, soy otro».
«¡Quiero ser el que soy; no lo que heredo...!»
Me digo ante el ayer: «¡Cuánta vileza!...»
(Ser algo menos vil es lo que puedo.)

Puedo también borrarme, maldecirme,
dar por mal empleado mi desvelo...
Pero la muerte acecha a quien se atreve
a renegar, siquiera en pensamiento.

Tengo derecho a mí, a lo que me niega.
Soy lo que fui por suerte o por derecho.
«¡Atrévete a empezar, comienza, nace...!»
«¡Nace como un después joven, quimérico!»

Sólo acredita al hombre mientras vive
lo que desmiente al hombre, a su recuerdo.
Pienso que acento y voz en vuelo importan
cuando el cantar comienza en mí lo eterno.

6

INICIO

¿Cuándo empezó mi infancia a ser infancia...?
¿Cómo creció mi asombro por la vida...?
¿Qué abril rompí a cantar...? ¿En qué medida
logró entrever la gloria mi ignorancia...?

¿Cómo nací a lo eterno...? ¿Qué abundancia
buscó mi corazón...? ¿Qué presentida
verdad, que aun hoy mi voz comprometida
no acepta otro esplendor que su fragancia...?

¿Cuál fue el principio eterno que hizo sano
mi afán de sed perpetuo...? ¿Cuál el ave
primera de mi ser, rico en baladas...?

¿Por qué parto de inicio tan temprano
para templarme en vuelo hacia mi clave...?
¿Por qué aún saben a infancia mis jornadas...?

7

SOSPECHA

Siento perfectamente que declino.
Veo lo que viví con luz de muerte.
¿Será posible —Dios, mi Dios— que acierte
a dar lo que no dí y aún adivino...?

Presumo de haber hecho mi camino.
De haberme muerto tanto y de tal suerte,
que viéndome posible más que fuerte,
soy muerto que aún decide su destino.

Viviendo hacia el futuro lo hice sueño.
Y así, por un futuro limitado,
canto mientras concluyo con más vida.

Cuando ir hacia adelante es ir al seno
profundo de la muerte, malogrado
resulta quien se torna despedida.

8

EL RUMOR

Rumor, cimiento del mundo,
savia feraz de la nada;
principio remoto, fresco;
tradición anticipada.

Rumor del aire, del fuego,
de la tierra, de las aguas;
rumor de la vida nueva,
de la muerte y las palabras...

Rumor sin trampa, creado
para bien de la inlograda
manera de ser más tierna;
raíz eterna del alma.

Rumor de lo no sabido;
rumor que anuncia la gracia;
rumor de arranques posibles;
rumor o salve estimada.

Rumor que rumor parece
y no es sino susurrada
promesa de otros rumores
con sabor a fue y mañana.

Rumor del silencio limpio;
canto perdido en su alba;
voluntad pura de nobles
encarnaciones tempranas.

Rumor del milagro virgen
anterior a cualquier rama;
gemido inicial de todo;
después de plumas cansadas.

La vida del hombre, el árbol,
lo elemental, la iniciada
verdad sencilla, lo neutro,
la materia por ti cantan.

Y el gran rumor, Dios, tejiendo
con los rumores su vasta
promesa, cual un rumor
dándole aliento a las alas.

9

MOZART

A Luis Cernuda, en el recuerdo.

Verdadero en tu gracia y tan expreso,
tan venial y justo, tan galano,
yo no sé si te admiro por humano,
por lúcido, por tierno o por ileso.

Sé que cuando te escucho, se hace beso
lo que hay en mí de ocaso y más lozano,
más volador, más hondo y más temprano,
el luto que me añeja con su peso.

Te llamo levedad... y no te nombro.
Te siento como luz y entonces digo:
ala que a la ventura no mancilla.

Déjame que te escuche con asombro
naciente, consternado y sea tu amigo,
urdimbre de arpa, flauta y maravilla.

10

A UNA PIEDRA PRECIOSA

Recuerdas vivamente a una quimera.
Luces en tu hermosura como eres...
¡Roca hecha lucidez y amaneceres...!
¡Principio de frescura: primavera...!

Lo eterno se sospecha en tu manera.
Nunca se supo bien lo que prefieres.
¡Poder despreciativo de poderes!
¡Grumo de eternidad que eterno fuera!

Yo no te considero lujo altivo,
sino canción henchida de ventura
capaz de su esplendor en lo olvidado.

Como el deseo perpetuo de lo vivo.
Como quien sueña ajeno a la amargura.
Como un sencillo afán incalculado.

11

MADUREZ

¡Llegó la madurez...!
¡No lo desnudo,
lo pleno, lo cumplido, lo logrado!
Sino este verse en fin del otro lado
y sin finalizar: posible y crudo.

Tan vivo como muerto, casi mudo
como cuando inicié mi inacabado
cantar de duelo y luz...
¡Llegó lo ansiado!
Y sólo soy un hombre que ando y dudo.

Un hombre, una canción, un calmo empeño
capaz de continuar pese a saberse
umbría de un destino apenas hecho...

Limpio, correcto, auténtico y pequeño
cual marzo suficiente que a perderse
naciera condenado por su sueño.

12

SIN EMBARGO

Este saber a muerte encadenada
llena mi vida de alas, de futuro.
Estoy más muerto... Hacerme aún es más duro.
Todo me alienta y todo me anonada.

No vale lo que fui; ser no es lograda
verdad; importa hacerse: ese maduro
combate con la muerte en que perduro
por hombre, por mortal, por casi nada.

Llega un momento, Dios, que nos condenas
a ser nuestro final y nuestra gloria
cercanos, confundidos; que la vida,

o logra rescatarse por las buenas
de todo lo que es muerte, o su victoria
te niega derramándose y vencida.

13

AUN PUEDE SER

A pesar de la muerte y que la vida
me sabe a muerte próxima y probable,
sólo cuando renazco a la espectable
mañana candeal e inmerecida,

pienso que aún puede ser otra mi vida,
que todo mi pasado es superable;
y que si mañanea, despreciable
cosa es quien vuelve a ser noche sabida.

Habrá quien no lo crea; yo aún confío
llegada la mañana que no hay muerte,
que puedo continuar y desdecirme...

Ya que cada mañana siento mío
el mundo renacido, de tal suerte,
que olvido la costumbre de morirme...

14

CINCUENTA

Todo el pasado en lluvia me parece
como una deuda inmensa con el sueño;
más que fracaso vivo, un grave empeño
sombreante que a la muerte empequeñece.

A los cincuenta años no merece
el hombre otro pesar que ser el dueño
de su dolor, de su alma, de un pequeño
caudal con que se afirma y entristece.

Cumpleañear no es nunca estar cumplido.
Edad es lo que tengo que me alienta
a hacerme menos muerto, más simiente.

A no morir tranquilo y convencido
de que por tal edad la muerte intenta
hacer de mí lo que hizo hasta el presente.

15

CON CALMA

Si amo el invierno, amor, es porque quiero
llegar tarde a la muerte; ir más despacio;
dar tiempo al tiempo herido que desgracio;
sentir que no estoy muerto cuando muero.

Brindarle mi fervor; honrar su fuero
caído y sin vencer como el topacio;
cegando —largos días— ese espacio
que abisma como un sórdido agujero.

Si amo el invierno, amor, es porque entiendo
que amándolo valoro mis caudales;
que creo con más fe en lo positivo;

que todo aún es posible; y que teniendo
muy próximo al agobio de las reales
propuestas de la muerte canto y vivo.

ENRIQUE AZCOAGA
Conde Peñalver, 62, 7.º izqd.
MADRID - 6

EL ARTE POPULAR EN LA ESPAÑA DEL XIX

POR

VALERIANO BOZAL

No nos proponemos escribir aquí (1) sobre lo que tradicional y académicamente viene llamándose arte popular —objetos, pinturas, etcétera, realizados por artistas ingenuos salidos del pueblo y carentes del conocimiento de las reglas estilísticas—. Nuestro objeto es una fecunda veta del arte español del siglo pasado completamente inexplorada, a pesar de su riqueza y su profundo interés.

Desde dos puntos de vista principales enfocaremos el problema del arte popular. En primer lugar, consideramos tal a todo aquel que, con una técnica u otra, mediata o inmediatamente, consumen, degustan los estamentos populares de la sociedad. Después, todo aquel que tiene por tema la fisonomía, actividad, etc., de tales estamentos. Como puede apreciarse, el problema del origen es aquí subsidiario. En el primer caso el creador puede ser un artista «serio», pero también un aficionado o un artista menor, y esto suele ser más corriente que lo anterior. Su existencia o inexistencia, condición y características generales no están determinadas tanto por el origen cuanto por la distribución de las obras. Las vías de distribución popular se orientan casi en su totalidad por el camino de la ilustración gráfica —a la que aquí prestaremos la debida atención— y muy poco o nada por la «obra de arte» exclusiva, que tiene precios elevados o, cuando menos, considerables. En el segundo caso, el origen es un presupuesto: se trata de ver en el arte «serio», en cuadros y esculturas de artistas renombrados. También aquí las vías de distribución, y consiguientemente el público que cubren, poseen una importancia definitiva. Tanto como el realizador, ellos determinan la «seriedad» o no seriedad de las obras, las sitúan a un nivel cualitativo estimable o las repudian o ignoran.

Naturalmente, este concepto de «arte popular» es excesivamente amplio e impone investigaciones extensas y trabajosas. No es, por otra

---

(1) Este artículo es un resumen-guión de un trabajo más extenso, de título igual, que aparecerá en forma de libro. Este trabajo no hubiera sido posible sin la amable colaboración de la señorita J. Cedillo, del Servicio de Microfilm de la Hemeroteca Municipal de Madrid, y el personal subalterno de dicha Hemeroteca.

parte, el que ideológicamente defendemos, pero es el que más se ciñe a la realidad y, consecuentemente, el único que puede darnos una imagen fehaciente del pueblo español del XIX, asunto central de nuestro escrito. Ideológicamente, nosotros pensamos que arte popular es aquel que no se contenta con testimoniar o proporcionar interpretativamente una imagen de los estamentos sociales inferiores, sino el que, por encima de este punto, procura analizar la situación de tales sectores de la sociedad en la estructura total, en su relación y enfrentamiento a otras clases, y desde el punto de vista del éxito, triunfo o como quiera llamársele, del pueblo. Si el arte que sociológicamente fue popular el siglo pasado en nuestro país, lo fue también ideológicamente, es cosa que sólo podrá verse a posteriori, pues entre ambos no existe en principio identificación, ni siquiera acuerdo. Más bien suele suceder lo contrario: el sociológicamente popular no es positivo (desde la perspectiva de la popularidad) ideológicamente. Es algo que vemos diariamente y sobre lo que se medita con agudeza. Por ello el punto de partida debe ser amplio, atendiendo a la existencia real (social) de las diversas obras y estilos y sin prurito selectivos apriorísticos. Lo que sí cabe esperar es que la investigación nos proporcione algunas pautas y criterios sobre las notas propias de un arte ideológicamente popular, pero ello partiendo siempre del medio mismo, y no con una teoría prefabricada en el vacío.

El problema se encuentra ahora en otro nivel. Hemos de preguntarnos qué entendemos por sectores o estamentos populares. La pregunta se hace, además, acuciante si nos ceñimos al siglo XIX).

Habíamos dicho que el arte popular se ponía al alcance de todos a través de la ilustración gráfica principal y casi exclusivamente. Ahora bien, ¿las revistas y publicaciones donde aparece esta ilustración van a parar a lo que solemos entender con la palabra pueblo? Los índices de analfabetismo del siglo pasado nos hacen pensar que no o que sólo iban de modo muy relativo. Las publicaciones de todo tipo —periódicos, revistas, novelas, folletones ilustrados, etc.— tienen su destinatario propio en la burguesía más que en el proletariado. Pero afirmar esto rotunda y taxativamente tampoco sería justo. Cada estilo periodístico —clasificable por los temas que toca y el modo de tocarlos— tenía un sector de público propio, existiendo suficientes para pensar que había un estilo —o varios— típico de los sectores populares, en el cual, precisamente por la razón cultural antes aducida, la imagen cobra gran importancia, no es una mera ilustración del texto sino el elemento más rico de la publicación. Como tendremos ocasión de ver, a lo largo de los cien años del siglo se asiste a una evolución notable. El XIX no está hecho de una pieza. En verdad, para responder con

exactitud a la cuestión, sería preciso contar con unos datos—tirada, distribución, etc.— que la balbuceante historia de nuestro periodismo todavía no ha suministrado. Mientras tanto debemos contentarnos con aproximaciones e hipótesis más o menos acertadas, buscando la coherencia entre todos los datos puestos en juego más que la exactitud de cada uno tomado aisladamente.

De la misma manera que en el arte, no cabe duda de que en el terreno de la prensa es posible distinguir entre un género menor y un «periodismo serio», entre una ilustración que muchas veces es declarada subproducto y otra que ostenta pretensiones artísticas. De ser alguna popular, lo será la primera, que desconoce o aparenta desconocer las normas académicas, el estilo exquisito, etc., y que, por estas razones, difícilmente podía gustar a un público culto. La distancia entre *La Ilustración Española y Americana* y *El Cencerro* pone de manifiesto, sin esforzar mucho nuestra agudeza, la que existía entre su público. Otro procedimiento puede servirnos para distinguir la ilustración popular de la que no lo es. Ha sido corriente, a lo largo del siglo XIX, la aparición de hojas sueltas, a menudo clandestinas, que tenían sólo un dibujo y muy pocas letras. Hojas de gran difusión y, se puede afirmar, popularidad. La comparación estilística de estos dibujos con las ilustraciones de las revistas nos puede dar alguna norma sobre el particular.

Así pues, la dificultad más grande surge al querer delimitar el ámbito de lo sociológicamente popular. De entrada, debemos aclarar que el proletariado campesino va a carecer de cualquier tipo de arte, por bajo que sea, aunque también en algunos pueblos suele haber suscriptores de revistas satírico-políticas, pero en número muy reducido. Este tipo de publicaciones circula más en las ciudades, entre la burguesía y el proletariado urbanos. Muchas veces entre la burguesía liberal, pero, en ocasiones, también entre la conservadora y aún decididamente reaccionaria. Sólo con la aparición del anarquismo se superará esta barrera y empezarán a correr los periódicos y revistas en el campesinado, especialmente andaluz (2). Con todo, alguna audiencia popular campesina se puede esperar en estas revistas, que se publicarán en los mismos pueblos y pequeñas capitales, no sólo en las ciudades importantes (aparecen, por ejemplo, en Plasencia, Cáceres, Granada, Tarragona, Figueras, Lorca, Alicante, Sabadell, Murcia, etc.).

Ya hemos indicado antes que durante el siglo va a haber una marcada evolución en el periodismo y la ilustración gráfica. Evolución paralela, en un sentido, a la que definirá estilísticamente el «arte serio».

---

(2) Véase J. DÍAZ DEL MORAL: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas.*

En los cien años es posible distinguir tres períodos o etapas. Por lo que hace a la ilustración son: desde la Guerra de Independencia hasta las vísperas de la Revolución Septembrina, de aquí al golpe de estado del general Pavía y toda la Restauración hasta 1898. Respecto al arte de calidad, las divisiones estilísticas suelen ser: Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo-Impresionismo. Pero esta clasificación habitual no nos sirve de mucho para nuestro propósito, pues, por ejemplo, en el neoclasicismo no hay casi ninguna obra de tema popular, y el naturalismo-impresionismo se mezcla con el tremendismo y miserabilismo, preludio de similar pintura en el siglo siguiente. Utilizamos para uno y otro arte los mismos períodos (no por capricho o forzadamente, sino porque surgen en la realidad histórico-cultural del país), con lo cual obtendremos mayor claridad en las explicaciones siguientes.

I

Con objeto de no perdernos en la enorme cantidad de datos, autores, obras, etc., hablaremos primero de la ilustración gráfica y después de los pintores y escultores (si los hubiere). El mismo orden seguiremos en los restantes epígrafes.

1. Como decimos, las revistas son muy numerosas, pero entre todas debemos citar algunas que alcanzaron singular importancia. En primer término la denominada *Fray Gerundio,* a la que en cierta ocasión Valle-Inclán considera maestro cultural de la aristocracia isabelina, que se empezó a editar en Madrid en el año 1837, iniciando una larga dinastía de publicaciones con igual o semejante título: *Fray Gerundio* (Sevilla, 1843), *Fray Gerundio* (Cádiz, 1857), *Fran Gerundio Liberal* (Madrid, 1968), *Fray Supino Claridades* (Madrid, 1855), *Fray Tinieblas* (Madrid, 1855), etc., siendo el más interesante de todos el primero y fundador de la dinastía. Tras de esta revista, las editadas por la llamada «Sociedad Literaria» de los hermanos Ayguals de Izco, que comprende numerosos títulos, todos con semejantes características formales y de contenido: *El Dómine Lucas* (Madrid, 1844), *El Fandango* (Madrid, 1844), *La Carcajada* (Madrid, 1843), *La Risa* (Madrid, 1843), *¡Cosas del Mundo!* (Madrid, s.f.), aparte de numerosas novelas ilustradas. En tercer lugar, revistas como *Matamoscas* (Madrid, 1836), *Abenamar y el Estudiante* (Madrid, 1838), *Guindilla* (Madrid, 1840), etcétera. Como puede verse, la afición periodística es grande, pues estas que citamos no son más que revistas ilustradas de gran relieve y calidad, pero, por ejemplo, *El Diablo Suelto* nos dice en su número 3 que han cesado en Madrid durante los años 1838 y 1839 noventa y

siete periódicos y revistas de toda clase, llegándose a editar algunos de título tan sugestivo como *El Sepulturero de los Periódicos* (Madrid, 1834, de don Eduardo Foncillas), que nos habla de la prensa del momento y que inmediatamente fue contestado por otro de no menos curioso título: *Donde las dan las toman* (o *Entierro al Sepulturero*, Madrid, 1834, de don A. Mariano Giovine Taso). No obstante, los tres apartados realizados son suficientes para tener una idea de la ilustración gráfica del período, sus características y variantes fundamentales.

Fray Gerundio cuenta con pocos grabados y no muy importantes en sí mismos. La importancia proviene más de la revista en que se encuentran que de otra cosa. Las ilustraciones —y ésta es norma general del siglo— solían estar dibujadas por un artista y grabadas por otro. En el caso que nos ocupa, el primer dibujante fue A. Gómez, luego Miranda y los grabadores Batanero y V. Castelló. Ambos dibujantes, especialmente el segundo, alcanzaron bastante prestigio. Su obra armoniza con el tono general de la revista, se trata de una publicación satírica pero no brutal, sarcástica e irónica pero muy lejos de la crueldad que caracterizara las publicaciones posteriores a 1868. Decididamente anticlerical, lucha contra la corrupción y se declara partidaria de Cristina (núm. 10), celebrando el triunfo de Espartero. Liberalismo, anticlericalismo y denuncia y lucha contra la corrupción son las notas que, más o menos agudizadas, dan personalidad propia a las revistas del siglo. Es, pues, hasta cierto punto política (y político es las más de las veces su anticlericalismo, ligado íntimamente al anticarlismo), y «periódico satírico de política y costumbres» se subtitula. No sucede lo mismo con los grabados. Se limitan a ilustrar lo escrito y, preferentemente, un pequeño momento de la acción narrada, sin condición o significado completo propios. «Fray Gerundio» y su lego «Tirabeque» son, además de otros, los personajes que intervienen. El lego es la representación del pueblo y está muy bien perfilado en los textos, pero en los dibujos no posee entidad propia, ni siquiera fisonomía constante, que cambia con el autor del dibujo. Es un miembro del pueblo despierto y agudo, culto en exceso, en ocasiones chocante, pero nada mísero, sin poner de manifiesto en su persona la situación precaria de los estamentos populares, tal como en los textos suele denunciarse. Parece una figura extraída de un cuadro de costumbres más que de una publicación satírica, y en las posteriores de esta clase se procurarán acentuar las peculiaridades más llamativas, dramatizándolas al máximo e incitando a la acción, a la compasión o, cuando menos, a la moralidad.

Esta índole costumbrista está muy agudizada en los dibujantes de

las publicaciones de la «Sociedad Literaria»: S. Ayguals, Masseti, Miranda, V. Urrabieta y Juan Vallejo, con excelentes grabadores: Benedicto, Chamorro, Castelló, Ayguals, Masseti, etc. (algunos eran grabadores y dibujantes simultáneamente). Las publicaciones de la «Sociedad», que no se reducían a revistas y novelas, sino que eran también seriales sobre los más variados asuntos (como el «Tesoro de la Moral Cristiana» y la «Galería Regia y vindicación de los ultrajes estrangeros»), se distinguían por su calidad y apoliticismo. Los temas, jocosos, hacen siempre referencia a las costumbres y la literatura o la cultura en general, pero nunca a la situación política del país, incluso cuando se tocan temas económicos, es siempre desde la perspectiva moral y costumbrista, nunca enlazando con la gestión de gobierno. Ello no es obstáculo para que en ocasiones aparezca un tímido anticlericalismo, pero siempre como sátira de vicios, nunca relacionándolo con movimientos políticos del tipo del carlismo.

La calidad tipográfica, el modo de tratar los asuntos (sin caer nunca en lo brutal ni lo soez), la abundancia de grabados y el matiz literario que procuran dar a las publicaciones, así como otras cuestiones accesorias (condiciones limitadas de la tirada, colecciones, determinados números sobre asuntos particulares, suscripciones reducidas, etc.), nos permite deducir el destinatario público de la «Sociedad»: una burguesía en auge que desea entretenerse jocosamente. Por otra parte, destinatario normal de buena cantidad de publicaciones en estos y otros años, principalmente revistas que, rodeadas de justa fama, aún hoy se recuerdan: *El Museo de las Familias, La Ilustración de Madrid, La Ilustración Española y Americana,* etc. Por este destinatario tienen sumo interés los grabados de tema popular: en ellos encontramos la imagen que del pueblo se poseía.

En general, las ilustraciones ponen delante nuestro todo el conjunto de la sociedad española en sus diversas clases: la aristocracia, la burguesía y el pueblo. La aristocracia sufre muchas veces la ironía de los artistas, ridiculizada por sus prebendas y glorias de clase, mientras que si se ironiza sobre la burguesía y el pueblo es casi siempre en torno a personajes concretos o figuras admitidas en el juego de los despropósitos: la vieja que quiere conquistar marido, la bruja, el dandy, el boticario, la portera, el vendedor ambulante, etc. Cuando se trata de referencias concretas al pueblo bajo, la nota más buscada es el pintoresquismo. El pintoresquismo como descubrimiento de lo no acostumbrado, de una faceta estética en la atmósfera popular, diferente y, sin embargo, interesante, no rutinaria, es lo más preciado por autores y público. Pintoresquismo que alcanza su cima cuando

las escenas son típicamente folklóricas (como la del dibujo titular de *El Fandango*).

Ahora bien, ¿cuál es la razón del pintoresquismo? En la representación pintoresca de los sectores populares los rasgos han sido desgajados de sus causas reales. Así, por ejemplo, el mendigo es una figura pintoresca por su desgreñada miseria cuando el artista logra que tal desgreñada miseria no aparezca como factor económico ni ingrediente de la infraestructura económica, sino, abstractamente, como algo que hay que contemplar, mirar por su atractivo y originalidad. Aquí podemos adivinar las razones de tal proceder, las razones sociales generales, claro está, aquellas que están en el ambiente como algo común, no las personales de un autor o un espectador concretos. En esta visión de la realidad la imagen reduce los factores inquietantes a la categoría de espectáculo. Nos hace creer que incorpora al pueblo a la vida cultural del país, cuando en verdad sólo incorpora un tema a la perspectiva cultural de la alta burguesía, satisfaciendo su constante necesidad de nuevos objetivos de interés, que sustituirán los manidos y rutinarios. Fijando los rasgos de esa manera, comprende a la sociedad como entidad perfectamente coherente y equilibrada, en la que cada sector cumple adecuada y resignadamente su papel: uno proporciona material y otro lo ennoblece. Por eso, cuanto más caído, negro y distante es el material proporcionado, mayor interés se pone en ennoblecerlo. Todas las notas reales que, verdaderamente, son la expresión de motivos económicos y sociales y hacen referencia a la situación histórica del país, son consideradas como costumbres atractivas por lo inéditas. Por ello el pintoresquismo está íntimamente ligado al costumbrismo.

Todo esto puede verse magníficamente expuesto, con una calidad pocas veces igualada en el siglo XIX, en los dos tomos de la obra *Los españoles pintados por sí mismos,* editada por I. Boix en Madrid el año 1843. Los grabados que enriquecen —y nunca mejor aplicado este calificativo— el texto, son dibujos de los principales artistas del género: Lameyer, Urrabieta, Ortega, Rey, Alenza, Zarza, Miranda, Medina, Villegas, A. Gómez, J. Vallejo, Brabo, Sains, Batanero, Mugica y los grabadores Ortega, Gaspar, Benedicto, Varela, Sáez, Gómez y Cibera, destacando sobre todos ellos Ortega, que ejecuta los grabados del primer tomo. *Los españoles pintados por sí mismos* son una serie de artículos de diverso autor —Antonio Flores, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, etc.— dedicados cada uno a un tipo característico de la sociedad española: el torero, la criada, la nodriza, la castañera, la coqueta, el cesante, etc. Cada capítulo, además de pequeñas viñetas, va acompañado de un grabado que reproduce plásticamente el personaje descrito. El asunto se prestaba mucho al tipo de arte que la «So-

ciedad Literaria» había cultivado, y que ahora aparece como fecundo antecedente.

Entre todos los artistas que intervinieron en esta obra destacan —para lo que a nuestro tema interesa— L. Alenza y Miranda. El primero, conocido como pintor y dibujante de relieve, fue uno de los pocos cronistas verdaderos que tuvo el Madrid popular, según ha escrito Gaya Nuño: «Un certero instinto de cronista le hace dirigirse a los arrabales, a las tabernas, a los antros frecuentados por tristes gentezuelas, a los descampados donde los barberos afeitan cara al sol, los ciegos recitan sus coplas, los desharrapados se despiojan» (3). En una línea menos expresionista que Goya y menos caricaturesca que Daumier, Alenza procura reproducir la vida en su variada multiplicidad. Cuidando quizá excesivamente la forma, más en estas ilustraciones que comentamos —lo que posiblemente sea culpa del grabador— que en otras.

Miranda es menos conocido que Alenza, prácticamente un desconocido. Sin embargo, aparece como la figura de mayor calidad entre los ilustradores costumbristas. Sus dibujos han sabido equilibrar el pintoresquismo, sin necesidad de acudir a trucos ni artificios, dando una imagen bastante fiel de la realidad del momento, aunque sin tipificar —siguiendo en esto las líneas generales del estilo— los elementos determinados y determinantes, la realidad apariencial y aquello que corre bajo ella. Pero, dentro del estilo, sus figuras y ambientes —en cuya representación destacó— poseen una calidad formal que sólo Alenza supo igualar, aunque en éste era muchas veces visible, excesivamente marcada, mientras que en Miranda estuvo siempre al servicio del motivo. Sería injusto hablar de estos dos artistas y olvidarnos de un grabador que perfiló con su arte la calidad de ambos: Ortega. En esa historia del grabado español que está por hacer, Ortega figurará como uno de los artesanos más interesantes.

No sólo el costumbrismo fue cultivado por los ilustradores de este período, aunque fuera la corriente «multitudinaria». También encontramos algunos rasgos de dibujo político, por ejemplo, en el anónimo autor de las ilustraciones de *Guindilla* (Madrid, 1842-1843), de tono acentuadamente caricaturesco y gran simplicidad —lo cual nos hace pensar en él como un artista popular—, que alude a escenas y actitudes eminentemente políticas: la lucha por el poder, la corrupción gubernamental, el militarismo, etc., en ocasiones con un sarcasmo jocoso y cruel que le emparenta con los dibujantes de la Restauración. En estos dibujos ha desaparecido por completo el problema de la calidad, al contrario de lo que venía sucediendo en los costumbristas, que se sacrifican en aras de la mejor exposición y comprensión del asunto. Claro

(3) J. A. Gaya Nuño: *Arte del siglo XIX*, p. 203.

que deberíamos preguntarnos si no será ésta la medida de su calidad: su tono incisivo, la sencillez de una exposición perfectamente adecuada al contenido, el haber conseguido los efectos deseados, etc. Descubrir que este anónimo dibujante no era un aficionado es bien simple: basta con ver su composición de los asuntos, en medio de una libertad formal que habla más de su liberalismo que la anécdota misma, o algunas figuras características que aparecen con signo marcadamente goyesco (por ejemplo, las brujas del genial pintor aragonés, que ahora son personajes ligados a la política activa, simbólicos en ocasiones).

En este arte político, la imagen del pueblo parece más acorde con lo real. Debemos enfocarla dentro de la perspectiva de la sociedad en su conjunto. En ella podemos distinguir dos grandes sectores —con grandes matices en su interior pero definibles por peculiaridades generales—: por una parte el gobierno y las clases dominantes (ejército, clero y políticos), por otra el resto de la población que *sufre* la dirección de los estamentos rectores. La sociedad española aparece en estos dibujos de *Guindilla* como el resultado de un enfrentamiento directo de ambos sectores. El terreno social es un terreno de lucha de clases en el que nuestro anónimo dibujante proclama, en medio de grandes carcajadas y burlas, la negatividad del sector dirigente y la capacidad de sufrimiento y rebelión del popular. Como suele suceder siempre en estos casos, se presta mayor atención a la crítica del oponente que a la exposición del contexto propio, razón por la que casi siempre asistimos a la censura de los vicios políticos y morales de los que dirigen, ridiculizados grotescamente, y muy poco a una imagen convincente del pueblo, que aparece casi siempre como sólo soporte y destinatario de la crueldad.

Con todo, la presencia del ilustrador de *Guindilla* es un hecho no insólito, pero sí sorprendente. Cuando otros dibujantes de la época pretendan hacer dibujo político, no sabrán destacarse del nivel costumbrista, el más y mejor trabajado, por ello el que caracteriza realmente este momento histórico.

2. Las notas que definían el costumbrismo —haciendo de éste la tendencia más difundida en la ilustración gráfica—, aparecen igualmente en la «pintura seria», mientras que el carácter político de los dibujos últimamente comentados no tiene cabida en ella.

Como sabemos, el romanticismo se ocupa, entre otras cosas, de llevar a cabo un primer descubrimiento de España, antecedente del que se permitiría después la generación del 98. Siente gran interés por los tipos y actividades populares, que proporcionan una temática más acorde con el sentimiento romántico. Los cultivadores del género son incontables, desde artistas menores como J. Rodríguez Losada (ver



F. Ortego: *Un trovador del siglo XIX*



L. Alenza: Dibujo a tinta

LORD WELLINGTON



á los electores de España.

Una página de *Guindilla* en la que podemos apreciar los juicios de la caricatura política en el siglo XIX

su *Autorretrato con su esposa,* del Museo de Cádiz), hasta artistas fuera de serie, como Leonardo Alenza, el fantasmagórico Pérez Villamil, Eugenio Lucas y Valeriano D. Becquer, sin olvidarnos alguna obra de Francisco Lameyer (también dibujante en *Los españoles pintados por sí mismos)* y Pérez Rubio. En general, toda esta pintura está bastante retrasada cronológicamente de la ilustración gráfica, pero alcanza calidad superior.

De Leonardo Alenza ya hemos dicho algo anteriormente. Conviene añadir ahora que en sus pinturas hace gala de un desgarro desconocido en los grabados, gracias al cual se le puede considerar como un precedente directo del expresionismo. Alenza no pretende la presentación *objetiva* de la realidad popular del país, sino una visión plenamente subjetiva, una interpretación en la que procura conciliar dos cosas opuestas: por una parte, la miseria general —agudizada hasta el punto de asemejarse a un pintor tremendista—; por otra, el mundo propio, suburbial, con costumbres, convicciones, actitudes, etc., particulares. Todo esto se puede ver bastante bien en el cuadro *El gallego de los curritos,* que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Aquí los personajes pertenecen al proletariado urbano, pero casi a un proletariado mendicante en su totalidad, no tanto por las características de cada una de las figuras tomadas aisladamente —entre las que encontramos mendigos, pero también trabajadores—, cuanto por el ambiente, la atmósfera en que están inmersas, lograda pictóricamente merced a una sabia utilización de los contrastes de luz, con sombras pronunciadas y eliminación de detalles.

A su lado, Eugenio Lucas es un pintor débil, con un costumbrismo mucho más reposado, vertido sobre el casticismo, no sobre la *España Negra,* o amparado en asuntos históricos *(El sitio de Zaragoza,* por ejemplo). Más contenido que Alenza, era un excelente colorista, pero cuando pinta al pueblo agitado por los acontecimientos *(La Revolución,* Museo de Arte Moderno de Madrid) revela cierta impericia, no logrando crear una atmósfera significativa definitiva, como había hecho aquél.

Pero la representación *ortodoxa* del costumbrismo no son ni Alenza ni Lucas. Uno y otro distorsionan y deforman; son excesivamente apasionados para que podamos encajarlos en el justo medio que define la tendencia. El representante conocido y ya casi tópico es Valeriano Bécquer, tanto por sus cuadros como por sus dibujos. Bécquer procura representar los tipos populares en su medio —especialmente en el álbum *Expedición de Veruela* (4)—, con lo que da entrada a un

(4) Véase el artículo de Rica Brown: *Un album de dibujos originales de Valeriano Bécquer,* en Goya, núm. 21, Madrid, 1957.

nuevo motivo en la pintura española del XIX: el campo, el medio campesino. El costumbrismo de este artista se matiza así en una idílica presentación de tipos y costumbres que el pensamiento común sobre estos asuntos coloca en las raíces del país, en su entraña más tradicional.

Resumiendo todo lo dicho, podemos afirmar que el costumbrismo dominante en la plástica popular antes de la revolución septembrina nos ofrece un pueblo pintoresco, entendiendo la esencia del pintoresquismo como los matices peculiares de ese estamento social, de origen natural, olvidando su verdadera situación de enfrentamiento a otras clases, dependiente de una estructura sociopolítica y económica concreta, e ignorando su causa histórica y económica, por lo cual el pueblo aparece como sector perfectamente estable y quieto. Incluso cuando se acentúan los rasgos costumbristas, acercándose al miserabilismo, se hace desde una perspectiva naturalista. Sólo en el dibujo político se alteran algo —pero no radicalmente— las reglas del juego, buscando unos responsables y extremando los caracteres negativos; mas, y por eso indicábamos que no se hacía radicalmente, sin llegar a comprender la importancia y la fuerza de la popularidad misma, sin enfocar los asuntos en ese horizonte, limitándose a los políticos concretos o características propias del aparato político gubernamental. Podemos concluir escribiendo que la concepción que tiene el costumbrismo de la sociedad es naturalista y hasta fatal: existen niveles de población perfectamente separados, con su mundo propio, irrelacionable, y algunos de los rasgos de los niveles inferiores pueden ser objeto de consumo cultural de la burguesía y la aristocracia, que los encuentran «interesantes», según el más conocido sentir romántico.

II

1. Mientras los pintores románticos se ocupan de la representación más o menos costumbrista, los albores de la revolución septembrina empiezan a poblarse de publicaciones con una mentalidad diferente. Políticas casi siempre, batallonas en todas las ocasiones, estas publicaciones adelantan un estilo que proliferará llegando a caracterizar la Restauración. Se adelantan también, lo cual parece norma común, a la pintura naturalista y tremendista de finales de siglo, no tanto por su apariencia formal, cuanto por su espíritu incipiente.

De 1860 a 1870, a pesar de las prohibiciones y la represión gubernamental, la prensa satírica va a adquirir gran incremento, especialmente en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Revo-

lución, en los que debemos tener en cuenta no sólo las publicaciones autorizadas, sino también las clandestinas —más leídas que aquéllas, al decir de Tuñón de Lara—, que nos dan una imagen muy rica en matices del medio sociopolítico. *El Relámpago* (1867), *El Alerta* (1868), *El Centinela del Pueblo* (1868), *Fray Gerundio Liberal* (1868), *La Revolución* (1868), *Satanás* (1868), son los títulos de algunos de estos periódicos clandestinos, muchos simples hojas mal impresas, pero otros, como *El Relámpago,* verdaderos periódicos de similar calidad a los autorizados, de gran influencia entre los lectores y muy perseguidos (5). Habitualmente carecían de ilustraciones, por lo que no entran en nuestro tema, pero existían también hojas ilustradas, con texto mínimo, que eran igualmente clandestinas y fustigaban duramente los vicios políticos del régimen. Hemos podido ver algunas de estas hojas y, generalmente, sus dibujos son clasificables en el género que ahora nos proponemos comentar.

En 1864, aparte de otros periódicos (*La Víbora,* de Barcelona, y *El Cascabel,* de Madrid, por ejemplo), aparece una revista que renueva por completo el concepto hasta entonces existente, inaugurando un estilo que durará hasta finales de siglo: *Gil Blas.* Aparece en gran formato y con una caricatura interior que ocupa normalmente media página (también ocasionalmente página entera), en blanco y negro, y gran cantidad de artículos políticos, culturales, etc. En sus páginas encontramos las mejores obras de los más calificados dibujantes del momento. Sobre todos, Francisco Ortego Veredo (1833-1881), que colabora también en *El Pájaro Rojo* (Madrid, 1868), *Don Diego de Noche* (Madrid, 1868), etc., aparte de ilustrar numerosos libros; tras él, Alfredo y Daniel Perea, Urrabieta, Giménez, Llovera, etc.

En 1868 el periodismo satírico sufre un gran desarrollo, marcado sobre todo por la aparición de nuevas publicaciones: *El Anticristo* (Madrid), *Lo Cop* (Barcelona), *El Despertador* (Madrid), *Don Diego de Noche* (Madrid), *El Ermitaño* (Barcelona), *La Gorda* (Madrid), *El Pájaro Rojo* (Madrid), *La Saeta* (Barcelona), etc. Publicaciones que han cambiado el aspecto y el contenido, haciendo gala de un sarcasmo directo y cruel que ataca acremente a las personas e instituciones del régimen caído. No obstante, será preciso esperar a 1869 para encontrarnos con las dos revistas que mejor perfilan este tipo de prensa, formando con *Gil Blas* un trío inolvidable: *El Cencerro,* de Madrid, y *La Flaca,* de Barcelona.

El Cencerro se ha convertido en una publicación histórica. Pode-

(5) En *El Relámpago* pueden leerse algunas de las detenciones provocadas por su publicación. El número 3 nos indica ciento cincuenta detenciones, facilitando algunos nombres.

mos situarlo justo en el sitio contrario de *Gil Blas.* Esta procuraba contener el tono de sus escritos y dibujos; aquélla trataba de extremarlos, convertirlos en «garrote» periodístico. Parece que esta fórmula dio mejor resultado, pues la vida que *El Cencerro* iniciada en Córdoba en 1869 duró hasta bien entrado el siglo XX, con tiradas como no había logrado ningún otro periódico (6). Su formato era más pequeño y menos atractivo, en mal papel y con dibujos toscos, pero agudos y mordaces. El texto estaba constituido por dos artículos de fondo, a la manera de diálogo y carta, respectivamente, en los que se hacía mucho uso de la jerga campesina, y en los que aparecía «Fray Liberto», multitud de pequeñas noticias, comentarios y versos, especialmente ilustrando la caricatura de media página que solía existir en la cinco. El más importante dibujante con que contó la revista fue Luis Mariani, sevillano, que había dibujado y escrito otra publicación similar en 1868: *Padre Adam.*

El Cencerro tiene un marcado carácter político. El 38,78 por 100 de los dibujos comprendidos entre el número 85 (1870) y el 226 (1872) son políticos, mientras que sólo el 2,5 por 100 hacen referencia a las costumbres. *Gil Blas,* por el contrario, se interesa más por las costumbres, aunque se subtitula «Periódico político satírico». En el período comprendido entre el númeo 1 (1864) y el número 25 (1866), los dibujos políticos son el 40 por 100 y los costumbristas el 27,2 por 100, pero a partir de aquí, hasta el número 86, de 1868, hay una evolución marcada a favor de la crítica de costumbres: políticos, 7,6 por 100; costumbristas, 62,4 por 100. También en esta segunda etapa hay una preferencia creciente por la política internacional: 19,1 por 100 frente a 4 por 100 de la primera etapa.

La Flaca es una perfección de *Gil Blas* orientada casi exclusivamente por el camino de la política. La ilustración es ya una litografía en colores (excelentemente impresa) anónima o firmada sólo con iniciales —J. L., R. Z., A. V. V., etc.— y el texto se compone de algún artículo de fondo, nunca más de dos, y multitud de comentarios en prosa y verso a noticias y actitudes políticas personales o de grupo. Este tipo de periodismo adelanta la forma de las publicaciones más conocidas de la Restauración. No sólo por la forma, también en el contenido es un preclaro antecedente: anticarlismo, anticlericalismo y antimilitarismo son temas básicos y constantes, junto con la crítica del arribismo y la corruptela política, además de un acentuado catalanismo, notable ya en la presentación del primer número, realizada en

---

(6) En 1872, según datos del número 215, la tirada asciende a 65.000 ejemplares. No se debe confundir *El Cencerro* con otra publicación anterior del mismo título que editó Luis Corsini, de la que no hemos podido ver ningún ejemplar.

torno a dos conceptos fundamentales: «paz, laboriosidad y protección para todos» y «por encima de todo los catalanes».

Por encima de estas notas —valiosas para una historia del periodismo satírico— un hecho central distingue a esta ilustración gráfica de la hasta el momento realizada: la presencia y fisonomía del pueblo en los dibujos ha cambiado de grado y de rasgos. Hay una presencia mayor, hasta el punto de que podemos afirmar que el pueblo es el verdadero protagonista de esta ilustración —subrepticia o explícitamente—, y también hay un nuevo modo de verlo, al que no escapan ni siquiera los dibujantes que prolongan el costumbrismo, especialmente Francisco Ortego. Este nuevo modo de ver al pueblo se caracteriza, en principio, por un síntoma descollante: el artista no se aproxima a él tan desde arriba como en el costumbrismo anterior, poseído de las convicciones, criterios y modos de evaluar de la burguesía, sino que se acerca con criterios más próximos al pueblo mismo o típicos de una pequeña burguesía intelectual y política preocupada por su situación. Esto no sucede de modo homogéneo —y las señaladas diferencias entre las tres revistas lo sugieren—, y conviene advertir las diferencias que proporcionan riqueza al panorama, tras lo cual meditaremos sobre sus causas o motivos.

El costumbrismo, decíamos, se prolonga en el dibujante Francisco Ortego, conocido por su obra jocosa de *Gil Blas,* pero también por la ilustración «seria» de revistas de «calidad», en la que pretendió destacar siempre sin llegar a lograrlo nunca. Con Ortego empieza la serie de los grandes dibujantes humoristas españoles, que no terminará hasta bien entrado el siglo XX. Se diferencia notablemente de lo que hasta entonces se había venido haciendo y crea un estilo que continuarán Giménez, Alfredo y Daniel Perea, Llovera, etc. La primera nota por la que podemos destacar sus dibujos es la *agilidad.* El artista se ha olvidado del envaramiento típico de la ilustración de principios de siglo y parece conocer bien los recursos formales propios de la pintura romántica, su soltura y su viveza. El movimiento de la línea, que marcará con pocos trazos el contorno y los gestos expresivos de las figuras, cobra gran importancia. El contraste de luces y sombras es otro factor acusado, que adelanta un expresionismo jocoso de gran éxito. Todo ello contribuye a que el tono de broma sustituya la seriedad con que los dibujantes de «La Sociedad Literaria» solían exponer sus temas. Merced a estos recursos podrá exponer la mediocridad y los aspectos más ridículos de modas, costumbres, etc., que dominan en la clase media. Esto supone ya un adelanto que no debemos ignorar. Su punto de vista crítico no es el de la alta burguesía ni el de la aristocracia, sino, precisamente, el de la clase media urbana que

empieza a verse y entretenerse con su propia imagen. Todo un paisaje urbano de situaciones, personajes y lugares será creado por el lápiz de Ortego, y perdurará hasta fines de siglo. No obstante, su enfoque crítico es siempre bastante amable y templado, sin atisbos de crueldad. Los vicios y puntos débiles de la «honrada burguesía» no son censurados en su origen; sólo en cuanto resultados desmedidos y curiosos. El pintoresquismo, podríamos decir, se ha trasladado de nivel.

El pueblo también aparece en numerosas ocasiones en los dibujos de Ortego, especialmente el urbano, mientras que el campesino está relegado a segundo término. En la obra jocosa el pueblo está completamente integrado en el conjunto social, sin alusiones a su condición de clase social, sólo visto individualmente a través de personajes «populares». En realidad, por encima de cualesquiera otro motivo, el artista se revela como un magnífico descubridor de la ciudad. Cuando el lápiz entra dentro de las casas, lo hace a propósito de «lo que se dice y pasa en la calle». La presentación de personajes de las clases más bajas se verifica también en esta perspectiva. Como veremos, tal exposición de la realidad social está perfectamente de acuerdo con la situación histórica. En los dibujos de la «ilustración seria», Ortego va a proporcionarnos unas imágenes equivalentes. Sustituye la caricatura por una clara pretensión naturalista y nos ofrece un pueblo entrevisto moralmente: en situación penosa necesita la ayuda ordenada de todos. Para nada se habla aquí de su hipotética fuerza o de sus derechos frente a la burguesía, aunque sí se haga de sus derechos frente a la monarquía.

Alfredo y Daniel Perea están en la misma línea de Ortego, pero —y en esto se asemejan a Giménez y Llovera— eliminan bastante el tono caricaturesco y aun chistoso, especialmente el segundo, conocido dibujante que después alcanzará justa fama con sus láminas de *La lidia*. Más adelante hablaremos de él al comentar las publicaciones de la Restauración.

Los dibujantes de *El Cencerro*, especialmente Luis Mariani y Manuel Pérez (dibujan en *El Tío Conejo*, que es la continuación de *El Cencerro)*, son representantes de un estilo notablemente diferente. Su forma es tosca e ingenua —sensación a que contribuye mucho la mala impresión de la revista—, propia de artistas aparentemente inexpertos. El tema es directo y mordaz, con una brutal crueldad no oculta, ni siquiera disimulada, y la broma entra dentro de lo grotesco y el humor grueso, carente de la finura de Ortego. Todo esto nos hace pensar que la revista tenía un público de más baja extracción social que *Gil Blas*. Sin embargo, la tosquedad de que hace gala Luis Mariani es rebuscada y conscientemente realizada. La claridad de los dibujos,

en los que no existen puntos accesorios ni figuras confusas, el sentido del movimiento —en escenas que son propias de una farsa violenta, por tanto, muy agitadas—, la exactitud de los rasgos cuando se trata de representar personajes concretos, la composición, etc., nos hablen de un artista experimentado y nada ingenuo.

Mariani debe ser sevillano, por las mismas fechas dibuja y escribe una revista llamada *Padre Adam,* y su trabajo en *El Cencerro* como dibujante casi exclusivo dura hasta 1872, lo que nos indica algo de su fecundidad y habilidad, en las que por cierto no sufre altibajos como los de Ortego, que llega a amanerarse en sus dibujos de costumbres; Mariani conserva constantemente su vitalidad pasmosa. Manuel Pérez, por el contrario, aunque aparentemente más ingenuo, es más torpe. Su trazo posee menos viveza y las imágenes no resultan suficientemente claras. Uno y otro basaban sus dibujos en las posibilidades de la línea. El trazo grueso y nítido, en el que desaparecen sombras y contrastes excesivos —a la manera de Ortego—, es la clave del dibujo, acompañado casi siempre por un texto en verso que explica muchas de las imágenes, hoy día de difícil comprensión. Las pequeñas viñetas suelen tener aún un aire más caricaturesco, repitiéndose a lo largo de muchos números en diversos años.

Un tercer dibujante de *El Cencerro,* Ramón Cilla, había de lograr posteriormente gran fama, siendo muy solicitado. La etapa posterior de Cilla es, sin embargo, muy inferior a ésta que nos ocupa. Se hace un artista amanerado y monótono, mientras que ahora conserva cierta vitalidad que le liga a Mariani. Después se mueve sólo entre un restringido grupo de tipos siempre iguales y vacíos, pura cáscara de lo que ahora son. Los restantes dibujantes de la publicación —Sojo, Poveda, Blanco, Cibera, etc.— son mucho menos interesantes, hasta llegar a Ortega, en 1899, que renovará completamente el estilo sin perder las cualidades que le hacen original.

Las caricaturas de Mariani son populares en múltiple sentido. Por su forma, que recuerda las aleluyas y pliegos de ciego, y anuncia alguna de las aleluyas que en 1934 hará Antonio Rodríguez Luna, uno de nuestros más destacados surrealistas, pero también por su nueva concepción de los temas —en esto ceñido al contexto escrito— y el sentido de que les llena. La temática, habíamos dicho, no es costumbrista, sino política. El personaje central —recordemos el estilo de *Fray Gerundio*— es «Fray Liberto», que suele aparecer portando un cencerro de gran tamaño. Se trata de un fraile rural, con aspecto y costumbres bastante brutales y la agudeza propia del pueblo campesino. Junto a este personaje central, que aconseja y se burla, encarnando periódicamente todos los vicios y virtudes populares, un pueblo demacrado, explotado

económica y políticamente, o unos personajes políticos que evidencian su corrupción y mediocridad. Los tipos representativos del pueblo son burlados una y otra vez, escarnecidos y oprimidos, pero en ocasiones se rebelan violentamente. La revista, que se declara en varias ocasiones «internacionalista», es acérrima partidaria de la República, y publica un dibujo de Carlos Marx —creo que el primero que se publica en España—, con un texto sumamente laudatorio, aunque no teórico. La explotación popular por parte de las clases dirigentes es el asunto constante de los dibujos y el texto. En este punto los autores —Luis Maraver y Alfaro, que era el redactor y director— no han encubierto la situación real, ni la han enmascarado como crítica de costumbres: el enfrentamiento entre propietario —especialmente campesino— y burguesía —como gobierno o poderosos— es claro.

Así, pues, hemos dado un paso más en la evolución del arte popular. El punto de vista no es ya la burguesía ni la aristocracia, es un punto de vista popular sobre el que la ilustración y la pintura de la Restauración avanzarán muy poco. Si queremos matizar el enfoque deberemos decir que, aunque popular, no tiene más que una noción muy confusa sobre el enfrentamiento y lucha de clases, prefiriendo entender por pueblo un conjunto o entidad de explotados, desgarrados, pobres, etc., enfrentados directamente al gobierno y pensando en una solución estrictamente política —el advenimiento de la República— como panacea capaz de curar todos los males. Ni siquiera el fracaso de la primera República iba a ser capaz de corregir este criterio. Naturalmente, todo ello va mezclado con abundante hojarasca: crítica o personajes políticos concretos por vicios individuales y extrapolíticos, anecdotismo, demagogia, etc. Hojarasca que muchas veces no deja ver el fondo, pero que, finalmente, se conexiona en torno a los señalados temas centrales. Los dibujos parecen, a primera vista, demasiado anecdóticos —e incluso ramplones— para poder emitir juicios a un nivel estimable, pero viendo varios, advertimos su coherencia y su función. La popularidad no podía centrarse en torno a motivos abstractos o elevados: el pueblo analfabeto se fijaba mejor en los asuntos cotidianos que resonantes, en los pequeños hechos —a veces domésticos— más que en las teorías.

2. Mientras que la ilustración gráfica sufría un gran desarrollo, el arte serio permanecía apegado a las reglas románticas, ya en su declinar. La situación del país no era propicia para la investigación de nuevos caminos, ni siquiera para buscar equivalentes al dibujo crítico comentado en el epígrafe anterior. Se puede decir que, a partir de este momento, ilustración y arte de calidad, que marchaban unidos, cami-

narán cada uno por su lado. Salvo alguna actividadad política personal de contados pintores, la actividad popular de la pintura es nula.

3. Ahora bien, aunque la pintura no registre cambios, los anotados en la ilustración —siempre al filo de los acontecimientos— son suficientemente grandes para que nos preguntemos por sus causas o motivos. Algo sucedió en 1868 que diferenciaba esta revolución de los pronunciamientos militares anteriores. El ambiente tenía que ser distinto cuando tan rápidamente lo registraba el arte popular.

Efectivamente, la Revolución de septiembre de 1868 fue diferente a los pronunciamientos anteriores, y el examen de la ilustración gráfica nos sugiere la razón básica del cambio: la presencia del pueblo. «La era de los cambios de gobierno dependientes exclusivamente del mal humor de unos generales, relegando la masa popular a la función pasiva de espectador, había pasado para siempre», escribe Tuñón de Lara (7). Ya la sublevación del cuartel de San Gil, el 22 de junio de 1866, introducía variaciones sustanciales en los levantamientos. No fue sólo una sublevación militar, el pueblo se echó a la calle, levantó barricadas y hostigó a las fuerzas del gobierno desde balcones, ventanas y tejados. La represión, tras el fracaso, tuvo también honda repercusión popular, y no es de extrañar que el llamado «Manifiesto Azul» de la naciente Junta Revolucionaria de Madrid al año siguiente recordase dolorosamente este movimiento y sus consecuencias para quienes lo emprendieron. A primera vista fue un ensayo de la revolución septembrina. Además, precisaba cuáles eran las condiciones verdaderas de todo levantamiento, las posibilidades populares, etc. Demostraba, por encima de cualquier otra cosa, que el pueblo sólo no podía hacerse con el poder ni derribar la Monarquía. Fue preciso que Isabel II se aislase —«Resbalando por el despeñadero de las persecuciones, el gobierno de Isabel II dejaba incluso de representar a las clases dominantes para convertirse exclusivamente en órgano de una camarilla y en primer obstáculo para el desarrollo de la vida nacional» (8)—, se enfrentase no sólo al pueblo, sino también a la burguesía liberal —representada políticamente por la Unión Liberal—, para que la situación adquiriese un cariz revolucionario.

Así, pues, dos sectores principales —pueblo bajo y alta burguesía (con su ala militar)— determinaron principalmente los acontecimientos de septiembre de 1868, que sólo pueden entenderse adecuadamente —en su desarrollo y desenlace— a partir de la relación entre ambos sectores. La representación popular estaba en manos de las llamadas Juntas Revolucionarias, la de la alta burguesía en manos de los gene-

---

(7) M. Tuñón de Lara: *La España del siglo XIX*, París, 1961, p. 150.
(8) *Ibid.*, p. 147.

rales, lo cual no quiere decir que no existieran interferencias. Existieron, y algunos historiadores han achacado a ellas el fracaso de la Revolución como revolución popular. M. M. Lara es uno de ellos y quizá quien más pormenorizadamente lo describe (9). Otros prefieren buscar motivos más generales que, seguramente, también influyeron. Por ejemplo, en la *Historia social y económica de España y América* leemos: «Ante los hechos sociales que estallaron en el país, los hombres del 68 se mostraron absolutamente incapaces de comprenderlos. Su inefable intelectualismo abrió cauce a la anarquía» (10). Tuñón de Lara, por el contrario, es más concreto. En su planteamiento, los generales revolucionarios comprendían demasiado bien y tenían miedo. En apoyo de su tesis comenta unas palabras de Prim, citadas por Estébanez, en sus memorias: «Estébanez cuenta en sus memorias que Prim había dicho: "La más absoluta reserva con el pueblo puede únicamente darnos buen resultado." Prim, general catalán y buen amigo de los industriales de su país, no llegó nunca a comprender con qué se hacen las revoluciones en los tiempos modernos» (11). Esta tesis está bastante de acuerdo, en líneas generales, con la revolución de los manifiestos de los generales revolucionarios y su actividad de cara a las Juntas.

Como quiera que fuese, para nuestro tema interesa destacar que la Revolución de septiembre no fue sólo la batalla de Alcolea ni un nuevo levantamiento de cuartel. Alcolea fue un incidente, decisivo si se quiere, pero carente de sentido fuera del contexto revolucionario general. Frustrada la revolución popular, se había dado, no obstante, un paso de suma importancia: a partir de esta fecha el pueblo no es sólo la fuente del pintoresquismo, aunque esta vertiente no desaparece, sino que continúa ofreciendo sus productos con matices nuevos; es, por lo menos en teoría y retórica, el protagonista de la historia en cuanto depositario de la soberanía nacional, ejercida a través del sufragio universal, conceptos que Juntas y generales repetirán incansablemente. El golpe de estado del general Pavía y después la Restauración terminan brutalmente con ese sueño dorado, pero la historia no vuelve nunca atrás, y la fisonomía que adquiere el país, la relación de las clases, ha cambiado notablemente, aunque el régimen sea similar. Este cambio va a ser oportunamente registrado por la ilustración gráfica y la pintura naturalista y tremendista, la llamada habitualmente pintura social.

---

(9) M. M. LARA: *El cronista de la revolución española de 1868*, Madrid, 1869.
(10) Tomo IV, 2.º, p. 374.
(11) *Ob cit.*, p. 151-152.

III

1. La Restauración va a ser la época dorada del periodismo satírico, invirtiendo radicalmente los términos del primer período estudiado. Si en aquél era difícil distinguir entre prensa seria y humorística o, como solía escribirse, «joco-seria», ahora hay una clara distinción, y el periodismo satírico se constituye en «infraperiodismo», tanto desde la derecha, desde la burguesía, como desde la izquierda, el obrerismo. Desde la burguesía será infraprensa por su índole poco elevada, carencia de nivel cultural, falta de respeto a las personas y las instituciones, etc. Desde el obrerismo, porque el contenido inconformista y rebelde de que suele hacer gala —por tanto, a favor de los movimientos obreros mismos y en contra del orden burgués, restaurador, establecido— es considerado como un medio oportuno de hacer dinero los propietarios de los periódicos, una nueva forma de picaresca intelectual. A este respecto es ilustrativa la polémica habida entre *El Socialista* y *El Motín,* de José Nakens. Su origen está en el intento de explotación de los obreros de la imprenta de Nakens, denunciado por el periódico de Pablo Iglesias. Pero lo de menos es ese punto concreto. Más importancia poseen las consideraciones generales y la respuesta de *El Motín,* que ataca duramente a la prensa socialista. Desde nuestro punto de vista, un poco por encima de los hechos por el tiempo transcurrido y los datos con que contamos para enjuiciarlos, una y otra publicaciones ocupan lugares distintos, pero complementarios. Muchas veces eran tan sórdidas como Pío Baroja las describe en *Los Jardines del Buen Retiro,* y los motivos que impulsaban a los propietarios podían ser, efectivamente, los señalados por el órgano socialista, pero su contenido objetivo es lo que, por encima del origen concreto, debe interesarnos, y su examen nos permite deducir que no era tan nefasto como las opiniones de unos y otros nos lo quieren hacer ver.

Aparte de revistas que, como *El Cencerro,* continúan existiendo con las mismas características, la mayoría de las publicaciones político-satíricas consagran el formato y estilo periodístico de *La Flaca.* Cuatro páginas, ocupadas las dos interiores por una caricatura litografiada en color y llenas las otras dos de versos, comentarios y noticias más o menos jocoso-políticas, además de un inicial artículo de fondo que alude a sucesos o personajes de actualidad. El esquema puede variar algo (por ejemplo, reducir el espacio dedicado a la caricatura, hacerla en blanco y negro, doblar el número de artículo de fondo, etc.), pero sustancialmente permanece hasta los últimos años del siglo. A él se acogieron el ya citado *El Motín* (apareció en Madrid el 10 de abril de 1881, y tuvo una larga vida hasta entrado el siglo XX), *La Borna*

(Madrid, 1881), *El Cabecilla* (Madrid, 1882, carlista), *La Filoxera* (Madrid, 1878), *La Jeringa* (Madrid, 1887), *La Lavandera* (Madrid, 1882), *El Loro* (Barcelona, 1879), *El Matute* (Madrid, 1890), *La Mosca* (Barcelona, 1881), *La Tramontana* (Barcelona, 1881), etc. Algo distintos de todos éstos es un periódico hecho completamente en verso, que sólo ocasionalmente lleva ilustraciones, titulado *¡Verán Ustedes!*, publicado en Madrid en 1885 (12) y profundamente anticlerical.

En todos estos periódicos se va a consagrar el género caricaturesco que en el período anterior solamente se había iniciado. Entre los dibujantes conocidos cabe señalar a J. Alaminos, Bordanova. E. Casado —que se orienta en la línea ingenuista de *El Cencerro*—, Ramón Cilla, M. Cuyás, E. Garay, García, E. Giménez, Laporta, Manuel Luque, Manuel Moliné, L. Morell, M. Moreno, Pahissá, José Luis Pellicer, Alfredo y Daniel Perea, Angel Pons, Riquert, Riquer, P. Ros, Eduardo Sojo, etc. La lista podría aún extenderse más, y a éstos hay que añadir los anónimos, más numerosos que en ninguna otra época —pues el riesgo físico de la profesión empezaba a ser grande (13)—, y los que firmaron con pseudónimo, entre los que se encuentran Cleofé, Chiflatis, Heráclito, Jaleo, Mecachis, Nemo, Padre Cobos, Don Sancho y uno de los principales artistas del género, escondido tras el pseudónimo Demócrito (14), colaborador asiduo de *El Motín*, *El Buñuelo*, etc., y maestro —según declara el discípulo— de Mecachis (Sáenz Hermúa), uno de los más fecundos.

La temática de todos ellos está determinada por el texto de las revistas, al que siguen fielmente en espíritu, ya que no en letra, pues no suelen ser ilustración de artículo, sino caricatura independiente. Respecto de lo anteriormente realizado, podemos verificar algunas distinciones; por ejemplo, un aumento palpable del anticlericalismo y el antimilitarismo, más marcado en las revistas madrileñas que en las catalanas, aunque es Barcelona el lugar donde aparece una de las publicaciones más decididamente anticlerical del siglo XIX: *La Tramontana*, dirigida por J. Llunás, que será procesado y encarcelado por sus ataques a la religión (por ejemplo, en 1892), y hará así gala de una ideología anarquista, pero opuesta al terrorismo (al que critica en el núm. 717 de 1896), promoviendo actividades hoy tan curiosas como Congresos de librepensadores, aunque también intervendrá en el Congreso Obrero Español de 1881, y se opondrá al Partido Socialista Obrero, al

---

(12) «Nuestro periódico, escrito en verso, algo mejor que el de Cánovas, contendrá: Sección política, Sección anticatólica, Sección teatral, Sección literaria», número 1, 2-II-1885.

(13) Pío BAROJA cuenta algo de esto en *Los jardines del Buen Retiro*.

(14) Puede ser Eduardo Sojo, pues cuando éste marcha a Buenos Aires aparecen allí, en su publicación *Don Quijote Moderno*, caricaturas de Demócrito.

que califica de autoritario. Entre sus dibujantes encontramos a P. Eriz, A. Riquet, Pahissá, P. Ros, J. Llopart, Canibeil, Gracia, Moliné, J. Batlle, etcétera. La abundancia de dibujantes no debe sorprendernos porque el periódico, que había aparecido en 1881, existía aún en 1896. En general, la línea formal de los dibujos se diferencia algo de la señalada, acercándose más a *El Cencerro*, y anunciando, ya en la década de los noventa, el dibujo humorístico del presente siglo y, en particular, el de una revista valenciana de gran celebridad: *La Traca*. El anticlericalismo tenía motivos variados. Al final de su vida periodística se reducirán a los más fáciles y manidos, casi siempre eróticos, pero también costumbristas y económicos, mientras que en el principio procurará aducir razones políticas y sociales en defensa de la libertad y de las clases sociales inferiores, así como culturales, por sus ataques constantes a lo que denomina «oscurantismo clerical». Todo ello hace de esta publicación uno de los ejemplos más interesantes de la ideología anarquista de nuestro país.

El anticlerismo, decíamos, tenía muchas veces razones políticas, aunque después derive hacia aspectos más ruidosos y demagógicos. Si analizamos los textos de *El Motín* en su primer año de existencia (1881) vemos que, aproximadamente, el 29 por 100 pueden ser clasificados dentro del anticlericalismo activo, y de él la mayor parte hace referencia a la corrupción de costumbres y la sensualidad. En cambio, en los dibujos hay menor proporción, pues sólo el 10,8 por 100 de las caricaturas del primer año hace referencia a la Iglesia o sus ministros, porcentaje que aumenta con el tiempo, ascendiendo en 1893 al 26 por 100, adelanto de lo que iba a pasar con la revista en el siglo XX.

La política es un tema más tratado que la Iglesia, especialmente el ejercicio del gobierno, casi siempre visto como una farsa, que sólo sirve para oprimir y corromper. Las sátiras contra los políticos concretos, especialmente Sagasta, y tras él Cánovas, son siempre de extremada crueldad. Con los dibujos podríamos formar una despiadada galería de políticos y ministros adornados con los más groseros símbolos y los más divertidos disfraces. El político restaurador es, en estas caricaturas, un histrión que trata de medrar y convierte la acción de gobernar en una carnavalesca farsa desacreditada y jocosa, o, mejor, «joco-seria», pues el humor tiene una vertiente amarga, aquella en que aparece el pueblo —«Juan Lanas»— como «eterno inocente» o gigante dormido, siempre burlado, del que se espera el despertar. No obstante, será preciso esperar la salida de la prensa obrerista para que la defensa de los estamentos más débiles adquiera cierta coherencia y sea constante. En el humorismo, los símbolos citados o el asno-país apaleado son motivos esporádicos. En realidad, el concepto de pueblo que maneja es

notablemente ideal y, en ocasiones, romántico. El pueblo es una entidad que acoge a todos los desgraciados, pero no una entidad matizada y analizada, no una clase social—o el conjunto de varios estamentos—, como va a suceder en la prensa obrerista (que también acusa buena cantidad de idealismo), sino algo amorfo, dotado de excesiva generalidad. Esta entidad se enfrenta sistemáticamente a las clases gobernantes, de las que es víctima, auxiliada solamente por algunos héroes míticos ya muertos y muy pocas ideas. La prensa satírica no se preocupa por investigar, y apuntar, las posibilidades de la fuerza popular en sí misma; por el contrario, piensa en ella como algo capaz de barrerlo todo, una vez despierta, de establecer un reino de justicia y bondad, aunque ve esta posibilidad como algo remoto y no la propone como meta de un camino iniciado o factible, prefiriendo adoptar un tono crítico de más fácil mantenimiento y consumo, pero que provoca un desenfoque de la lucha obrerista racionalmente plateada. Sólo el anarquista *El Cencerro* será más consecuente—dentro de su peculiar sentido del humor—y adoptará un tono obrerista claro (evidente, por ejemplo, en su defensa de la jornada de ocho horas). Es también la única publicación que reconoce las características brutales del pueblo, que posee cierto realismo a este respecto, mientras que las restantes procuran ennoblecerle por medio del simbolismo.

Hemos dicho que entre los dibujantes principales se encuentra «Demócrito», que deja sentadas las bases del género y posee un tono medio, sin altibajos, envidiable. Su agudeza en la visión de los tipos y la claridad expositiva de las situaciones—aunque el tema se preste a la confusión y el desorden—hacen de él un artista de primer orden. Su discípulo Mecachis, que tuvo también cierta fama, llegando a fundar una revista propia—*La Caricatura*—, es bastante menos vivo, pues sus personajes y situaciones resultan más anquilosados y rígidos (características que advertimos ahora, pero que pasaban inadvertidas casi totalmente en su tiempo, calificado sólo en atención a su sentido del humor y su oportunidad temática). En tercer lugar debemos citar a Ramón Cilla, quizá el más fecundo y conocido de los caricaturistas—hemos visto caricaturas suyas en veintiuna publicaciones, y nos imaginamos que habrá en muchas más no examinadas—. Su mejor época es la primera, cuando dibuja para *El Tío Conejo* y hasta que empieza a dibujar para *El Cencerro* en 1881. En estos años es quizá algo tosco, ingenuo, no domina bien (o lo parece) la forma, pero sus dibujos poseen mayor agudeza, más gracia y frescura que los realizados posteriormente. Después se iba a amanerar notablemente, según podemos ver ya en las caricaturas de *El Cabecilla* (1882-1884), donde sigue las pautas de «Demócrito» pero sin su desgarro y agresividad (en

lo cual quizá influyen los restringidos y repetidos temas del periódico carlista). Este amaneramiento domina ya en los dibujos de los años noventa, por ejemplo, en las ilustraciones para *La Gran Vía* (Madrid, 1893), *La Humanidad* (Madrid, 1895), *La Carcajada* (Barcelona, 1891, carlista), etc. (15).

El último dibujante que no conviene olvidar es el anónimo de la publicación barcelonesa *El Loro*. A primera vista puede parecer uno más del género, pero una mirada atenta descubre cualidades de que otros autores, incluido «Demócrito», carecen. Especialmente aquellas que podemos englobar dentro de la forma colorística. Los matices logrados por este dibujante hacen de él un verdadero artista, aunque quizá sean negativos para el género, pues resta agresividad a las caricaturas. Pero es el único que llega a crear no sólo unos tipos reconocibles, sino también una atmósfera en que se mueven y que les envuelve. Justo es destacar en este punto la importancia que poseen aquellos artesanos que litografiaron estas láminas, conservando la frescura original, posiblemente uno de sus mayores atractivos.

2. Cabría esperar que la prensa obrerista, de la que es buen ejemplo *El Socialista,* hubiera desarrollado una ilustración popular, pero no fue así o sucedió en grado mínimo. En el periódico de Pablo Iglesias aparecieron algunos retratos de Marx, Engels, etc., pero nada más. Desde luego fue desterrado de sus páginas todo aquello que pudiera recordar el dibujo satírico ya comentado. La prensa y la cultura obrerista se van a pronunciar por un tipo de arte que nosotros solemos denominar tremendista, arte más o menos ligado a las normas tradicionales. La mayoría de los pintores que lo realizaron eran de extracción social burguesa —bien por su origen, bien por su situación—, pero las organizaciones proletarias les hicieron tomar conciencia de hechos que hasta entonces habían pasado inadvertidos. Una nueva temática —ligada en ocasiones al naturalismo de Courbert, del que el nuestro era tardío e inferior reflejo— hizo su aparición en competencia con el paisajismo impresionista, los últimos resto de la Academia y la pintura de historia. Entre los pintores ligados al naturalismo más estricto es menester citar a Martí Alsina, verdadero pionero de este estilo en nuestro país y uno de los artistas más interesantes del siglo. El naturalismo se convirtió en tremendismo en la obra de Sorolla —*Otra Margarita* y *Y aún dicen que el pescado es caro* son dos ejemplos típicos—, Vicente Cutanda —el más representativo de esta postura con *La huelga*—, algunos cuadros del valenciano Fillol, etcétera, mientras que el costumbrismo mezclado de regionalismo pintores-

(15) La prensa satírica no era exclusiva del progresismo, también existían publicaciones satíricas carlistas, algunas de cierta fama, como *El Cabecilla.*

quista continuaba en los dibujos de J. M.ª Marqués, Juan Brull, Modesto Urgell, Tusquets, etc. Al final del siglo habrá que tener en cuenta la obra de dos pintores excelentes: Ramón Casas y Darío de Regoyos, así como algunas esculturas de Llimona y Blay, en la corriente impuesta por Meunier.

El naturalismo busca acabar con toda la artificiosidad y efectismo de la pintura académica y la corrupción romántica que significó el casticismo y el tipismo, del que Manuel Castellanos con su *El patio de caballos de la plaza de toros de Madrid...* y M. Rodríguez Guzmán con *La feria de Santiponce* pueden ser ejemplo tremendo. Por lo cual no procurará sólo una renovación profunda de la forma, variará también los temas. La forma tiende a acercarse lo más posible a la reproducción fiel y viva sin tener para nada en cuenta los cánones establecidos. El tema, de acuerdo con esas pretensiones generales, perderá el antiguo empaque, seleccionado ahora en el contorno social cotidiano. Un asunto cualesquiera, a ser posible propio de la nueva sociedad industrial que empieza a vislumbrarse con perfiles ya nítidos, es el elegido. No es de extrañar que el proletariado sea requerido muchas veces por los pintores naturalistas. Su interés es bien diferente al que suscitaba en el primer tercio de siglo y muy alejado de la presencia simbólica en la caricatura. Se trata, ahora, de percibir y representar un medio social olvidado o mixtificado, una atmósfera palpable pero ignorada, sin acumular notas que puedan producir pintoresquismo y falsear el ambiente. El naturalismo de Alsina se orientó por la representación que creía más objetiva —no es de extrañar que esto sucediera en Barcelona, la ciudad más industrial del país—, pero su pintura olvidó plasmar el sentido que marcaba el futuro. Si pintó la miseria no tuvo en cuenta que ésta no es algo aislado: posee unas causas, establece unas condiciones y ofrece unas posibilidades. En una palabra, los pintores naturalistas —ésta es la característica central del estilo a nuestro juicio— no tienen en cuenta la contextura dialéctica de la realidad histórica. Su testimonio es sólo el primer paso hacia el realismo (que añadiría ese conocimiento).

Desde ese punto de vista —aunque desgraciadamente no desde el de la pintura, esencial e inolvidable— el tremendismo puede suponer un adelanto. En efecto, para Cutanda, el mundo miserable o, sencillamente, las clases bajas, no están solas. En su realidad, circunstancia y existencia entra también la relación con otras clases, con el conjunto de la sociedad. Piensa en una estructura de relaciones y oposiciones sustituyendo el frío objetivismo del naturalismo por un «calor» casi siempre excesivo, cuando no desaforado. Aquí llegamos al otro aspecto —esta vez negativo— de la tendencia. En lugar de registrar unas relaciones reales, existentes, dejándose llevar de un sentimiento mo-



LOS PATRONOS, EL LEGO Y LOS OBREROS.

En la eterna disidencia
entre patronos y obreros
ha sido nombrado árbitro
el insigne **Fray Liberto**,
y reuniendo á las dos partes
y colocado él enmedio,
empieza el juicio final
en éstos ó en otros términos:
—Diga, señor Culebrón,
cuáles sean sus derechos.
—Pues has de saber, leguito,
que lo que pretenden éstos
es cobrar sin trabajar
y andar siempre de jaleos;
y yo, que tengo la *guita*,
no me conformo con eso.
—¿Y qué dices tú, Juan Paga?
—Pues que nada de eso es cierto.
Lo que pretende el *burgués*
es explotar al obrero
y hacerle sudar el quilo
días y meses enteros,
sin darle ningún descanso
ni pagarle si está enfermo.
Son insalubres las fábricas,
son los trabajos inmensos,
son los jornales raquíticos
y es inacabable el tiempo.
—¡Basta! replica el leguito:
hay que buscar un remiendo
que deje bien al patrono
y favorezca al obrero.
Desde hoy durará el trabajo
ocho horas.....
—No lo acepto.
—A cada trabajador
se le ha de aumentar el sueldo
con arreglo á las ganancias
que tenga el amo.....
—¡Protesto!
—Las mujeres y los niños
trabajarán mucho menos
y se les dará instrucción
y un jornalito muy bueno.
—¡Primero cierro la fábrica
que hacer caso de este lego!
—Pus sepa osté, señor mío,
que de no oir mis consejos,
será fácil llegue un día
en que se le tiente el pelo.

Página de *El cencerro.* De un modo quizá simplista, esta publicación defiende los intereses obreros. He aquí una muestra de su defensa de la jornada de ocho horas

EL MOTIN

Página de *El motín.* Los políticos se encaraman al poder amparados por el pueblo —«el eterno inocente»—, del que después se burlan

ralizante o por un afán dramático desmedido, el pintor infla demagógicamente la situación sin sentido alguno de la medida. El tono lacrimoso que adopta tiene poco que ver con las posibilidades reales de la clase, aunque los asuntos narrados sean verídicos. El tremendismo atraviesa ahora por su momento florido, después declinará, aunque en el siglo XX sea renovado por algunos, mejorando la calidad formal y aumentando, por consiguiente, su poder de convicción y crítica.

Esta mirada del pintor tremendista es extremadamente superficial, atada a los moldes tradicionales, vacíos de vida y fuerza. De ahí la razón de la mala calidad de la pintura. Será preciso esperar a Ramón Casas para encontrar un pintor que sepa expresar el mundo con sentido, también desde la misma perspectiva, aunque por caminos distintos, no tremendistas. Por pertenecer ya —por su estilo y su cronología— al siglo que nace, dejémosle para mejor ocasión. En el último año del XIX aparece *España Negra* de Verhaeren y Regoyos. Pintoresquismo y tremendismo adquieren un nuevo cariz merced al arte de Regoyos. Su anuncio de Solana no era puramente formal, sino significativo: las notas populares y la situación como algo natural adquirido e irrelativo, interesante en sí mismo y más verdadero que el pintoresquismo de principios de siglo, son notas de que participan ambos pintores. Aparece ya lo que habitualmente se denomina popularismo. Será preciso esperar a los dibujos de Nogués, Nonell y Junoy para que la sociedad aparezca como un conjunto o estructura de elementos —clases— relativos.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9
MADRID-1

RUBEN DARIO Y EL 98

POR

ANDRE NOUGUE

Ya se sabe la afición que desde joven tenía Rubén Darío a España y con qué entusiasmo se embarcó en 1892 para ir a pisar la tierra de sus lejanos abuelos.

A este primer viaje siguieron otros muchos durante la vida andariega del nicaragüense, que compartió sus actividades entre diplomacia, periodismo y literatura. Madrid le encanta no sólo porque es una ciudad «invariable en su espíritu» y es «la capital del buen humor tradicional», sino porque allí puede codearse con poetas, novelistas y artistas que hablan su misma lengua, con los cuales puede discutir sobre los temas que más le gustan o le preocupan. Se encuentra Rubén Darío con todos los que forman la llamada generación finisecular —los que están al final de su carrera, y los que representan el porvenir de España—, y con ellos traba amistad. En las tertulias que se organizan en las librerías, en casa de eruditos, en algunas farmacias, y sobre todo en los cafés (el café de Madrid, el Nuevo café de Levante), Rubén Darío conoce en seguida —y no tiene dificultad para ello, porque su fama de gran poeta llegó antes que él a España— a todos los poetas de categoría, entre los cuales, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, a los dramaturgos Marquina, Benavente, a los novelistas Baroja, Valle-Inclán, Silverio Lanza, Unamuno, Azorín, al ensayista Maeztu y a otros varios. Aunque es español de América, reacciona como un español de España, y se porta con tanto más ardor y fogosidad cuanto que para un poeta no existen fronteras, sobre todo cuando se trata de las del espíritu.

Había venido Rubén para conocer el alma de España, para captar todas sus vibraciones, para percibir todas sus emociones y arrebatos. Quería saber cómo vivía la tierra madre. Por eso es por qué la miró con la perspicacia de un médico, con el cariño de una madre y con el entusiasmo de un patriota. Eso le lleva a analizar a España con la misma lucidez y clarividencia que todos los pensadores o ensayistas que constituyen el grupo designado bajo el título de generación del 98, con los cuales se identifica, como pensamos demostrarlo. Desde luego, se le suele considerar como jefe del movimiento modernista, porque

lo que más fama tiene y más influencia ha dejado es su obra propiamente poética, pero no hay motivo suficiente para olvidar que ha sido un «noventayochista» tan ardiente y apasionado como Unamuno o Maeztu. Efectivamente, contiene su obra muy vasta numerosos juicios sobre la situación de España después de la derrota de Cuba, numerosos análisis muy pertinentes sobre sus causas y consecuencias y sobre los modos y medios de renovación nacional.

Cuando llegó a España la terrible noticia de la derrota total de sus tropas y de su flota en Cuba, en 1898, experimentó la nación entera un dolor profundo en que se mezclaban amargura, cólera y desaliento. Tuvo la gente la impresión de un hundimiento general y bien podía decir Rubén Darío que:

> estaba dolorosa y abatida la raza, agonizaba el país (1).

Bien podía también Pardo Bazán hablar, en un cuento, de:

> ... aquellos días de angustia y zozobra ... el horror de las tinieblas y fatídica visión del desastre inmenso ... aquellos días que, a pesar de su lenta sucesión, parecían apocalípticos (2).

Pero pasadas la sorpresa y la cólera que causó la *débâcle,* como dijo en francés Rubén Darío, tratan algunos españoles de reflexionar y meditar sobre la humillante situación en que yace el país. En un prólogo para el homenaje dedicado a Menéndez Pelayo, en 1899, escribía el viejo Juan Valera algunos renglones que reflejaban con exactitud la situación moral y política de España. Entresaca Rubén Darío algunas frases que citamos:

> ... fuerza es confesar, por desgracia, que España está en el día profundamente decaída y postrada. Su regeneración requiere, sin duda, un gran poder político sabio y enérgico, ejercido con voluntad de hierro y con inteligencia poderosa y serena; pero tal vez antes de esto, y para orientarse y para descubrir amplio horizonte y para abrir ancho y recto camino, se requiere que formemos de nosotros mismos menos bajo concepto y no nos vilipendiemos, sino que nos estimemos en algo... (3).

Igual opinión, quizá más duramente expresada, es la de Jacinto Octavio Picón, con quien se entrevistó Rubén Darío, con motivo de

---

(1) Me sirvo, para todas las referencias, de las *Obras completas* de Rubén Darío, Madrid, Ed. Aguado, 1950, cf. t. III, *Tierras solares,* p. 851.

(2) PARDO BAZÁN: *Obras completas,* Madrid, Ed. Aguilar, 1947, 2 vol.; véase tomo I, p. 1.763, *La Vengadora,* publicado por primera vez en *Blanco y Negro,* 1898, número 370, y recogido en *Cuentos de la Patria,* 1902.

(3) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.,* t. II, *Cabezas,* pp. 943-944.

su reciente elección a la Real Academia de la Lengua. Las palabras que le dirige son de hombre amargado y descorazonado: aunque el rato es duro de aguantar, los españoles no han venido a menos tanto como se cree, y tienen fuerzas, si quieren, suficientes para no dejarse aplastar por la desgracia. Así se dirige Picón amistosamente al poeta-periodista:

> Ha caído nuestra amada y grande España muy abajo; y lo peor es la espantosa enfermedad nueva aquí, que ha atacado a esta tierra, la conformidad, la indiferencia con el desastre, el encogimiento de hombros ante la ruina. Crea usted: aquí no nos hacen falta inteligencias, no estamos necesitados de talentos, que se encuentran a cada paso; lo que no tenemos son voluntades; la abulia es la adolencia actual nuestra... Antes se habría puesto el pecho al frente, se habría luchado por la reconstrucción del perdido poderío; se habrían multiplicado los esfuerzos. Hoy apenas se oye el levantamiento de iniciativas individuales. Y el primero en impedirlas es el gobierno. Por un lado, apatía; por otro, políticas dañosas y descuido de los verdaderos intereses del pueblo español (4).

El mismo Rubén Darío intenta comprender por qué ha reaccionado España tan poco y tan mal ante el desastre nacional, considerado en aquellos años como la catástrofe por antonomasia. Reúne en su obra una serie de reflexiones y consideraciones que pueden explicar, a lo menos en parte, la situación en que está España.

Lo que nota primero es la indiferencia que reina en el país por todo lo que pasa fuera de sus fronteras. Reconocen los mismos españoles que tienen periódicos mal informados y que sus librerías parecen ignorar cuanto se publica en el extranjero. Es que, como decía Juan Valera, «entre nosotros, casi nadie lee ni compra libros» (5). En estas condiciones no entra la cultura, no se estimula la emulación ni se despierta la curiosidad. El libro, vehículo del pensamiento, es un elemento imprescindible para la formación del hombre; y por no encontrar mucha difusión entre las varias clases sociales —sobre todo porque es demasiado caro— no puede contribuir en el fomento del progreso en España.

De esta indiferencia y falta de curiosidad saca Rubén Darío la conclusión de que España vive encerrada y replegada sobre sí misma. Se ha condenado sin motivo a perpetua reclusión que la mantiene fuera del estimulante y vivificador contacto de las demás naciones. De puro vivir encerrada en «su casa de piedra secular» sin salir «a respirar el aire libre, a ver la luz nueva» (6), España está como un en-

(4) RUBÉN DARÍO: *íd.*, t. II, *Cabezas*, pp. 1.019-1.020.
(5) JUAN VALERA: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. II, p. 620.
(6) RUBÉN DARÍO: *Op cit.*, t. IV, *Juicios*, p. 889.

fermo a quien le hace mucha falta sangre nueva para recobrar fuerzas y ánimo.

En su artículo «El crepúsculo de España», título muy expresivo, hace Rubén Darío hincapié en esta misma crítica, considerando con razón que el aislamiento voluntario, la falta de contactos humanos, el estancamiento social, material e intelectual, y, por fin, las normas anticuadas de vida que siguen vigentes, son las causas principales de las desgracias de España. Así se expresa el poeta:

> España ha querido permanecer encerrada en una múltiple muralla china que no ha dejado desarrollar las fuerzas interiores ni penetrar la vida libre de fuera. Una ciega megalomanía ha influido en algunos de sus espíritus dirigentes, en la mayor parte de sus hombres de pensamiento, que han conservado las antiguas armaduras, sin poner nada dentro (7).

Lo mismo opinaba Emilia Pardo Bazán cuando escribía el cuento, de carácter simbólico, titulado *La armadura* (8).

Por consiguiente, son los mismos españoles los que llevan la responsabilidad de la derrota, porque dejaron debilitarse sus fuerzas tradicionales y no supieron conservar las prístinas virtudes de la raza. Para volverlas a encontrar tienen que reanudar provechosos contactos con los países extranjeros; así habla Rubén Darío a los que representan la esperanza de España que:

> ... deben asentarse sobre las viejas piedras del edificio caído, y sobre él, comenzar la reconstrucción poniendo la idea nacional en contacto con el soplo universal, manteniendo el espíritu español, pero creciendo a la luz del mundo (9).

Y siguiendo el poeta su análisis, descubre con enojo que este aislamiento voluntario y esta soberbia indiferencia traen como fatal consecuencia la pérdida del prestigio español. ¿Qué va a ser de un país —se está preguntando Rubén Darío— sólo conocido por sus toreros y sus bailaoras? Nada glorioso (10). El estancamiento y el atraso general

---

(7) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. IV, *El crepúsculo de España*, p. 577.

(8) Publicado en *Cuentos de la Patria* (1902); véase en PARDO BAZÁN: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, tomo I; la escritora imagina que en cierta ocasión viste un personaje una armadura antigua; como se queja de que le resulta estrecha y ahogadora, le contestan así: «¿Sabes lo que te ocurre? España está como tú... metida en los moldes del pasado y muriéndose, porque no cabe en ellos ni los puede soltar» (p. 1.774).

(9) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. IV, p. 578.

(10) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. II, *Novelas y novelistas*, del 24 de julio de 1899, página 1.110

de España en todos los dominios han contribuido a provocar la decadencia y la ruina que agobian a España. Rotundas son sus afirmaciones:

> ... la causa principal de tanta decadencia y de tanta ruina estriba en el atraso general del pueblo español; reconocen que no se ha hecho nada por salir de la secular muralla que ha deformado el cuerpo nacional (11).

En abril de 1899 daba Pardo Bazán una conferencia en París sobre el problema español después del desastre, y, al modo de ver de la novelista, hay que explicarlo todo por la leyenda áurea y por la leyenda negra de España. Pero Rubén Darío va en contra de esta opinión, arguyendo que aquellos tiempos gloriosos que increpaba doña Emilia servirán de base al resurgimiento español; y además es España, naturalmente, idealista; si es útil, opina Darío, que numerosas chimeneas se alcen en los centros industriales, también es necesario que Rocinante pueda andar por donde quiera (12). Esta discusión sobre un asunto tan candente revela las preocupaciones de cierta categoría de españoles que intentan dar explicaciones y encontrar soluciones, al par que pone de relieve el apasionamiento del poeta nicaragüense que intenta prestar eficaz colaboración en la afanosa búsqueda de la resurrección de España.

Pero no es suficiente discutir sobre ideas; hace falta ver lo concreto; y para eso hay que analizar detenidamente la realidad española, subrayar lo malo y cortar en lo vivo si lo pide la salvación de la patria. Se pone entonces Rubén Darío a examinar en qué estado se encuentran algunas estructuras del país. No nos admiremos al descubrir en su obra como un eco del pensamiento bien asimilado de los pensadores de la generación del 98 (de los cuales muchos fueron amigos suyos, y con la mayor parte de ellos se pasaba largos ratos en las tertulias madrileñas), que no dejaban de llamar enérgicamente la atención de todos acerca de la decadencia de la patria.

Por ocupar el catolicismo en España una posición preeminente y tener influencia profunda en la población, estudia Rubén el problema religioso. Su artículo «Semana Santa», incluido en *España contemporánea,* es muy revelador del estado de su espíritu. Nos parece impor-

---

(11) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. III, *Madrid,* del 4 de enero de 1899, p. 44.

(12) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. III, *España contemporánea,* p. 153: «No hace daño a España, como doña Emilia cree, no le hace daño el recuerdo y el mantenimiento de la leyenda de oro de su historia... Para la reconstrucción de la España grande que ha de venir, aquella misma áurea leyenda contribuirá con su reflejo alentador, con su brillo imperecedero. España será idealista o no será. Una España práctica... es una España que no se concibe... Progreso, cuanto se quiera y se pueda; pero quede campo libre en donde Rocinante encuentre pasto y el caballero crea divisar ejércitos de gigantes.»

tante decir que Rubén Darío es católico para que podamos mejor entender su actitud y sus juicios sobre este asunto. Cuando pregunta: ¿es España verdaderamente religiosa? La contestación del poeta es negativa con brutalidad: « creo que, en el fondo, no» (13).

La mayoría de los obreros es poco religiosa porque ha sufrido, en ciertas regiones, la influencia de las corrientes liberales y, además, los problemas sociales pendientes, y sin solución, que se plantean en España, alejan a los trabajadores de la Iglesia. Eso vale, sobre todo, para Cataluña y Andalucía. Rubén Darío quiere ser objetivo y echar la culpa a quien se lo merece. Bien es verdad que entre el alto clero se encuentran hombres cuerdos, sabios y virtuosos, pero desgraciadamente no pasa lo mismo con numerosos curas «amigos de juerga, de guitarras y de mostos», cuya moralidad es muy sospechosa. Esta enfermedad tiene que ser endémica, ya que—lo subraya Rubén Darío— el ama o la sobrina del cura han venido a ser personajes cómicos en el teatro. Por algo será.

¿Pueden ser, pregunta Rubén, las manifestaciones religiosas—las de Semana Santa, por ejemplo—, consideradas como la expresión de la profunda religiosidad española? Lo duda mucho el poeta, que no ve en ellas—y se expresa con increíble vehemencia—más que la continuación de una tradición sin objeto—porque no representan el verdadero espíritu de la religión tal como la concibe o la desea—, y nefasta, ya que no trae ningún beneficio moral al cristiano y porque en todas las procesiones vistosas y espectaculares

> encontraréis siempre la guitarra, el vino, la hembra (14).

Según Rubén Darío, la fe española es muy superficial, y es, sobre todo, fanática. Se respalda el poeta en la historia; reconoce que tuvo España el gran mérito de difundir por el mundo el catolicismo, pero no lo hizo siempre con la persuasión, sino con la espada. Leamos estas líneas con que acaba Rubén Darío su artículo «Semana Santa», que bien podía haber sido firmado por uno cualquiera de los pensadores de la generación del 98:

> País de Carlos V, de Felipe II, de Carlos II, el Hechizado; país de la expulsión de los judíos y de los moros: su fe no llega muy a lo profundo. Creedme: la brava España llevó la Cruz al mundo nuevo nuestro, a lejanas tierras, la impuso por la fuerza, de manera

---

(13) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, *Semana Santa* (del 31 de marzo de 1899), página 131.

(14) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, *id.*, p. 133.

Koránica; pórtala sobre el oro de la corona, sobre la cúpula del palacio real; pero España es como la espada: tiene la cruz unida a la filosa lámina de acero (15).

Igual de explosivas son las opiniones de Rubén Darío sobre la enseñanza. Cuando se enfrenta con este problema capital para un pueblo, ya que se trata del porvenir de su juventud, nota que existe en España un número colosal de analfabetos. Su parecer es tajante: «En ninguna parte de Europa está más descuidada la enseñanza» (16).

Y demuestra su categórica aseveración. Recojamos sus argumentos. La primera enseñanza es la más descuidada y la peor. Los maestros no enseñan ni saben enseñar nada a los alumnos. Ya que el principio es malo, tiene que repercutirse a lo largo de los estudios del niño. No trata el maestro de explicar y hacer comprender, el cual —como su colega de la enseñanza media— tiene la «monomanía del discurso», según las palabras de Rubén Darío. Afortunadamente, no padece la Universidad de la misma enfermedad. Goza de mejor organización, cuenta con excelentes catedráticos, pero no todo está perfecto, ya que, dice Rubén, «deja mucho que desear».

En cuanto a las escuelas especializadas, aquellas cuyo objeto es formar los jefes de las administraciones de la nación, su enseñanza está en un estado lamentable. Nos da Rubén ejemplos de la incapacidad del profesorado que refiere con indignación:

me dicen cosas monstruosas de tales centros de enseñanza, y si no las refiriese persona muy culta y muy conocedora, serían increíbles. En una clase de topografía, después de trabajar todo el año, entre todos los alumnos y el profesor, al hacer las prácticas de fin de curso, no consiguieron cerrar un perímetro (17).

Nota también Rubén Darío la cantidad de colegios privados que existen en España, lo cual prueba la importancia de la influencia religiosa en la enseñanza. Está convencida la alta sociedad española de que sólo en colegios privados se puede recibir una buena instrucción. No discute Rubén Darío el valor de esta opinión, pero nos dice que «la experiencia ha demostrado aquí y en otras muchas partes que los internados son funestísimos.»

---

(15) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, *id.*, pp. 135-136. Quizá convendría para ilustrar el modo de entender el catolicismo por aquellos años de fines del siglo XIX recordar los ataques de la prensa católica española contra dos cuentos de Pardo Bazán, *Posesión* y *Sed de Cristo,* publicados en 1895, cuyo sentido no se había entendido. Menos mal que la escritora encontró valeroso defensor en la persona del obispo de Jaca, Antolín López Peláez, que estigmatizó el falso espíritu religioso de los acusadores de doña Emilia.

(16) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, *España contemporánea: La enseñanza* (del 8 de septiembre de 1899), p. 282.

(17) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, pp. 285-286.

Azorín, en *Anarquistas literarios,* 1895, pedía que se desarrollase la instrucción por todo el país y exigía la fundación de instituciones que se dedicasen a la enseñanza. Fue este voto en parte cumplido después de la creación de la famosa *Institución libre de enseñanza,* la cual, como se sabe, fracasó. A pesar de la calidad de los colaboradores de Giner de los Ríos, no se consiguió nada. Saca Rubén Darío con cierta melancolía la conclusión de que:

> o ellos no supieron enseñar, o el sistema no es aplicable a esta raza; yo creo ambas cosas (18).

Si ha llegado a tal degradación la enseñanza en España es, en opinión de Rubén Darío, por falta de administración y gobierno, y también por la preponderancia religiosa. No se trata de volcar las estructuras, sino de revisar todos los conceptos pedagógicos y formar profesores que tengan la vocación de la enseñanza, que posean un instinto paterno y humano. Hay que empezar por la base, o sea por la primera enseñanza, para que se enseñe a la juventud a leer y escribir correctamente. El Estado tiene que encauzar sus esfuerzos en esta dirección y aumentar notablemente el presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública. Según estudio hecho por el economista Santiago Alba, al que se refiere Rubén Darío, sabemos que la participación del Estado español era reducidísima (1,50 por 100 del presupuesto) comparadas con la de Francia (6,5 por 100) y la de Inglaterra (8,5 por 100).

En otro artículo suyo de la misma época, también incluido en *España contemporánea,* nos dice Rubén Darío lo que opina de la aristocracia española. Ya que no se ha acostumbrado nunca a trabajar, sigue la nobleza con su mala costumbre de no trabajar. La educación de los aristócratas se hace en los países extranjeros y, naturalmente, en establecimientos religiosos. Después de conseguir los diplomas universitarios en Francia o en Inglaterra, se pasan el tiempo en recepciones mundanas, deportes o «vida chulesca». Muchos «gamberros» hay, como se diría hoy, entre los nobles, y da Rubén Darío espantosa lista de sus burlas, estupideces y actos delictivos (19). Saca dinero la aristocracia de la explotación de sus fincas, pero no se le ocurre mejorar la tierra valiéndose del ejemplo de los países extranjeros, para aumentar el rendimiento de los cultivos. Después de esta pintura tan severa y desilusionada, se concibe que Rubén escriba estas líneas feroces:

> nada señala que la patria española pueda esperar algo de sus grandes o de su aristocracia.

(18) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.,* t. III, p. 287.
(19) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.,* t. III, pp. 339-341.

En la conclusión de su artículo se ha convencido de esta idea. Pero en las tinieblas aparece una lucecita esperanzadora:

> No, no puede aguardar nada España de su aristocracia. La salvación, si viene, vendrá del pueblo guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español, libre de políticos logreros y de pastores lobos (20).

Que la salvación venga del pueblo, lo mismo opinan los «noventayochistas». Pero ¿cuál es su situación? Claro que ha evolucionado mucho en algunas provincias, en Cataluña, por ejemplo, pero está muy atrasado en el resto de España. Vive el pueblo en la pobreza, y lo atestigua el número de mendigos. Cuando llega Rubén a Madrid, le asalta una multitud de pordioseros de ambos sexos. En su viaje por las *Tierras solares,* lo que, entre otras cosas, le llama la atención es la miseria de ciertas zonas de Andalucía. ¿Qué hace el Gobierno para remediar esta situación desoladora? La caridad es gran virtud, desde luego, pero no es suficiente dar a los pobres, o hacer actos caritativos, dice Rubén Darío. Cuando, por Semana Santa, la reina de España lava los pies de doce mujeres y de trece hombres indigentes, la ceremonia que se desarrolla en público no puede ser más conmovedora, pero no quita nada de la pobreza, y «por toda España crujiendo de hambre» sigue desarrollándose el anarquismo y extendiéndose la prostitución (21).

Muy precaria es la situación social de la mujer. Millones de mujeres no tienen trabajo y cuentan los especialistas más de cincuenta mil mendigas. Fuera de la Fábrica de Tabacos, de la costura y del servicio familiar, las obreras no tiene ninguna posibilidad de ganarse honradamente la vida. Se funda Rubén Darío en un estudio del ya citado Santiago Alba, y llama la atención de las esferas gubernamentales sobre el peligro. Con un adelanto de muchos años, pide Rubén, como única y valedera solución, la emancipación de la mujer, con igualdad de derechos, acceso a todos los puestos ocupados por los hombres, igual que en otros países más adelantados, Francia, Inglaterra o Estados Unidos.

Cuando evoca Ramiro de Maeztu la obra del 98, cuando recuerda lo que le hace falta a España y enumera aquello de «no hay escuelas, no hay justicia, no hay agua, no hay riqueza, no hay industria, no hay clase media, no hay moralidad administrativa, no hay espíritu de trabajo, no hay, no hay, no hay...» (22), parece que oímos a Rubén Darío,

---

(20) Rubén Darío: *Op. cit.,* t. III, pp. 335 y 342.

(21) Rubén Darío: *Op. cit.,* t. III, *España contemporánea, Semana Santa,* página 129.

(22) Ramiro de Maeztu: *Autobiografía,* Madrid, Editora Nacional, 1962, página 87.

uniendo sus avisos y protestas al coro de los «noventayochistas» en defensa de España. Como ellos, tiene el mérito no sólo de abrir los ojos de sus compatriotas sobre la decadencia española, sino también de proponer soluciones, para que vuelva a recobrar España su vitalidad de siempre y su grandeza de antaño. Es un Rubén Darío economista, pensador, sociólogo, el que encontramos de modo inesperado en su obra.

Lo primero que hay que hacer en España es transformar la agricultura y la industria, mejorar las relaciones comerciales, desarrollar los cambios entre países, a lo menos entre los de lengua española. Urge ocuparse inteligentemente del campo y suprimir aquellos reglamentos estúpidos que prevén que el Ayuntamiento fije para toda la comarca la fecha de las vendimias, de la siega o del esquileo. Desconoce la agricultura el uso de las máquinas modernas y sigue el labriego español trabajando la tierra con los mismos aperos de hace mil años. Es de necesidad urgente que se cree un Ministerio de Agricultura. ¡Y que no vayan a formar doctores en agricultura en las escuelas profesionales! El campesino español necesita una enseñanza práctica e inmediatamente utilizable. No cabe duda de que el campo está despoblado; pero es fácil repoblarlo, según Rubén, que propone pedir a la República Argentina que mande sus agricultores para explotar las tierras abandonadas. Convienen muy bien las dehesas andaluzas para la cría del ganado. Se podría organizar un comercio muy provechoso entre España y Argentina; ésta mandaría carne, aquélla tejidos y sedas. Tiene Rubén Darío una visión muy concreta y práctica de las realidades. Es consciente de lo que necesita un país que no puede vivir con

> las mutuas zalemas pasadas de un iberoamericanismo de miembros correspondientes de la Academia, de ministros que *taquinan* la musa, de poetas que «piden» la lira (23).

Pero sabe también lo difícil que es desarraigar las malas costumbres, vencer las preocupaciones, abrir brecha en aquella «muralla china» que cerca tan estrechamente un país anquilosado por siglos y siglos de rutina, y aletargado por aquella apatía contra la cual arremetían los de la generación del 98. Para llevar a cabo tan noble y patriótico proyecto,

> hay que abrir todas las ventanas para que los vientos del mundo barran polvos y telarañas y queden limpias las gloriosas armaduras y los oros de los estandartes; hay que ir por el trabajo y la iniciación en las artes y empresas de la vida moderna, «hacia otra España», como dice en un reciente libro un vasco bravísimo y fuerte —el señor

(23) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. III, *España contemporánea*, Madrid, p. 49.

Maeztu—, y donde se encuentren diamantes intelectuales, como los de Ganivet —¡el pobre suicida!—, Unamuno, Rusiñol y otros pocos, es señal de que ahondando más, el yacimiento dará de sí (24).

Estas reflexiones que sugieren el trabajo gigantesco que hay que hacer en España no excluyen, como se ve, esperanza de un porvenir mejor. Están sacadas de un artículo anodino en apariencia, y que se titula *Carnaval,* escrito en Madrid el 17 de febrero de 1899.

La imagen de la ventana por la que entra sol, luz y vida (imagen muy sugestiva que hay que relacionar con otras del mismo tipo, «muralla china», «armadura», etc.) vuelve repetidas veces bajo la pluma de nuestro poeta. Ya que estaba abierta en Cataluña, ¿por qué no lo estaría en las demás provincias de España para que pudiese entrar el aire vivificante? Después de estar unos días en Barcelona, puede escribir estas líneas:

Desde luego, sé ya que en Madrid me encontraré en otra atmósfera que si aquí [en Barcelona] existe un afrancesamiento que detona, ello ha entrado por una ventana abierta a la luz universal, lo cual, sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir del olor de cosas viejas (25).

El mismo Leopoldo Alas, también muy enterado de las necesidades españolas, pedía que se abriesen «las ventanas a los cuatro vientos del espíritu».

La vehemencia de la crítica y la inmensidad de la labor por cumplir no excluyen confianza en el porvenir. La mina, dice Rubén, en el artículo *Carnaval,* no está agotada, aún puede darnos tesoros. Lo mismo afirmaba en algunas páginas dedicadas a la actriz María Guerrero; pero la renovación de España sólo se alcanzará merced al contacto con los países adelantados. España podrá edificarse sobre bases nuevas, escribía Unamuno en *Sobre el marasmo actual de España,* sólo cuando los vientos de la atmósfera europea la hayan despertado de su letargo; eso se conseguirá, proclamaba el ilustre rector de la Universidad de Salamanca, con tal que se abran

de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria. Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en el pueblo (26).

Como si fuera un eco del pensamiento de Unamuno, proclama Rubén Darío

(24) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, p. 91.
(25) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. III, *España contemporánea. En Barcelona,* 1 de enero de 1899, p. 39.
(26) Unamuno: *En torno al casticismo,* col. Austral, núm. 403, p. 143.

Asomaos, españoles, sobre los Pirineos, ved el hervor de los pueblos extraños, aprended los ejercicios de las naciones que avanzan; vuestros músculos volverán a su fuerza antigua y vuestra lengua será oída por el mundo... ¡España..., olvida tus latines y será tuyo el futuro! (27).

Pero los que tienen que asomarse sobre los Pirineos son los escritores que han de cumplir, opina Rubén Darío, una misión patriótica. Cuenta España con sus intelectuales porque tienen, más que sus compatriotas, contactos con el extranjero y están al tanto del progreso de los países vecinos. Pueden ser, si quieren, los eficaces artesanos de la renovación de su país. Hay que leer esta apóstrofe lírica y apasionada a los intelectuales:

¡Ah, si los escritores españoles siguieran el ejemplo de su gran actriz [María Guerrero]! ¡Si se asomasen a la ventana del castillo feudal! ¡Ah, si los literatos de adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor, subieran a ver el alba, de la tierra baja, a la Santa Montaña! Fecundarían así a la generación que viene, trabajarían por la resurrección de la patria... (28).

Otros también pensaban, Ramiro de Maeztu, por ejemplo, que representaban los intelectuales la salvación de España. El mismo Silverio Lanza —a quien Rubén Darío conocía por haberle encontrado y haber charlando con él repetidas veces en las tertulias madrileñas—, deseaba la formación de un gobierno

dirigido por la aristocracia intelectual, formado con la aristocracia del saber, del trabajo y de la virtud (29).

Muy cerca está Rubén Darío del pensamiento de Silverio Lanza; también comparte las ideas de Ramiro de Maeztu, del cual cita *Hacia otra España*, de Unamuno, varias veces aludido, cuyos artículos, reunidos en el libro famoso *En torno al casticismo*, ha leído; está de acuerdo con Santiago Alba, a cuyos trabajos se refiere a menudo, y, por fin, se puede decir que opina igual que todos los que discutían con ardor y apasionamiento, en las tertulias, sobre la situación de España y sus posibilidades de resurrección. Así notamos que el poeta modernista Rubén Darío sigue las filas de los pensadores de la generación del 98. Su visión de España es la misma. Su análisis de la decadencia, del ma-

(27) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. IV, *María Guerrero*, p. 889.

(28) Rubén Darío: *Op. cit.*, t. IV, *María Guerrero*, p. 892. Por los mismos años, Pardo Bazán sugería que subiese la gente a lo alto del *Torreón de la esperanza* para ver si vienen al horizonte héroes nuevos para cambiar los que viven en el *Palacio frío*. Estos cuentos, escritos hacia 1898, se pueden leer en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. I, *Cuentos de la patria*, pp. 1.774 y 1.776.

(29) Texto citado por Luis S. Granjel: *La generación literaria del 98*, Salamanca-Madrid-Barcelona, Anaya, 1966, p. 179.

rasmo español se parece por completo al de Maeztu o de Unamuno. Su indignación es tan grande, y su vehemencia, por el mismo estilo. Las soluciones propuestas se confunden porque son las mismas. Hay que decir, por consiguiente, que el poeta Rubén Darío se integra a la generación del 98. Rubén Darío no es solamente un poeta —el poeta modernista que abrió las ventanas de la poesía española anquilosada—, sino también un «noventayochista», como todos aquellos que sufren del estancamiento y de la decadencia de España. Todos proclaman con la misma voz que la salvación de la patria se halla en el contacto con el mundo exterior; no hay más remedio que emprender la «europeización» de España.

Esta comunidad de pensamiento que une Ruben Darío a los «noventayochistas» echa abajo los conceptos que parecían separados, de modernismo y de generación del 98. Muchos eruditos solían admitir que no podía haber relaciones entre estas dos ideas, o tendencias, o escuelas, las cuales, además, eran casi antinómicas, como lo expresó claramente Díaz-Plaja en su artículo *Modernismo frente a noventa y ocho*, o Granjel en sus estudios sobre el modernismo. Pero frente a esta posición disociativa, encontramos, en actitud contraria, la que expuso Ricardo Gullón en su libro *Direcciones del modernismo* (Madrid, Gredos, 1963), el cual descubre en los versos o la prosa de Unamuno los mismos caracteres del modernismo que don Miguel aborrecía. Creemos que nuestro análisis del pensamiento rubeniano arrima las ascuas a las sardinas de Ricardo Gullón, ya que encontramos en la obra del modernista Rubén Darío un espíritu «noventayochista» a más no poder.

Pero ¿cómo podrían las cosas ser distintas ya que los «modernistas», igual que los «noventayochistas» son innovadores y revolucionarios en cierto modo y ya que no se limitan a pisotear una estética literaria anticuada, sino a expresar un nuevo concepto de la vida, una nueva visión de la realidad española, dinámica, fuerte y enérgica, que se opone forzosamente con el estancamiento, indolencia y rutina asfixiantes? Pensamos, por consiguiente, que no se pueden disociar estos dos conceptos. En cualquier «modernista» encontraremos un «noventayochista» y *vice versa*. Lo cual prueba, como afirma Ricardo Gullón, que el modernismo no es una escuela, sino un estado de espíritu, una actitud a la vez estética, moral, social y política que caracteriza una época muy determinada. Todo eso se halla en la obra de Rubén Darío, el poeta conocido sobre todo como iniciador hispanoamericano de una renovación en las letras españolas de fines del siglo XIX y principios del XX.

Pero si es Rubén Darío nicaragüense de nacimiento, es español de alma y corazón. En varias ocasiones expresó el orgullo que expe-

rimentaba por pertenecer a la nación hispana —recordemos cierto párrafo de su *Viaje a Nicaragua* (1909), o el famoso poema escrito en noviembre de 1912 cuyo título *Español* es un grito de amor por la patria de sus antepasados (30).

Esta vinculación moral, sentimental y familiar aclara al par que justifica su modo de reaccionar ante la decadencia española. Al lado del poeta se encuentra el pensador. El modernista lírico e idealista tiene una visión concreta y certera de la realidad de España como todos los que luchan por la transformación y el adelantamiento del país. Modernista, claro que lo es, no en el sentido estrecho y reducido de partidario de cierto tipo de escuela poética, pero sí en la aceptación más noble y lata de la palabra, aquella que incluye todos los afanes, esfuerzos y esperanzas de regeneración de los «noventayochistas».

ANDRÉ NOUGUÉ
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Université de
TOULOUSE (France)

(30) RUBÉN DARÍO: *Op. cit.*, t. III, *Viaje a Nicaragua*, p. 1.025, y *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, col. Joya, 1961, p. 1.195.

EL TORRENTE

POR

MANUEL PLAZA

—Mira hacia las montañas—dijo—. Me recuerda el campamento.

—¿De verdad?

Sentado en el bordillo, en silencio, Daniel miraba las altas montañas, que ofrecían un aspecto negruzco, con laderas verticales pobladas de arbustos. El viento era caliente, deslizante, denso; a lo lejos abatía las copas de los chopos. En el cielo corrían nubes alargadas, preñadas de blanco. Las paredes de las casas blanquean, hieren los ojos al resol. Las ventanas están púdicamente cerradas, protegidas del calor.

Ella tenía una bolsa verde apoyada en el suelo, entre sus piernas. No masticaba como él yerbajos, aunque sus ojos seguían los movimientos de rumiante de sus mandíbulas. Escupió un bolazo de hierbas amarillas, envueltas en saliva espesa. Se quitaba de las comisuras de sus labios las briznas pendientes. No notaba su presencia. Sólo estaban unidos por su indumentaria: trajes de verano, ligeros pero no extravagantes ni chillones. Ella sí percibía su presencia, sentía, vivía sus recuerdos.

Enfrente se encuentra el colmado—olor a bodega y embutidos—, pintado de verde. Al atravesar la puerta, al fondo, se levanta el mostrador de piedra. Los remolinos de moscas vibran en el aire. No hay decoración. Sólo ristras de embutidos y jamones colgados. Botellas de vino cárdeno.

El hombre golpeó con las palmas de las manos en el entarimado, con energía. Se volvió y miró hacia la carretera asfaltada que cruzaba delante de la puerta. Giró de nuevo y volvió a llamar. Al poco tiempo salió un viejo canoso, sin afeitar, con una camisa a rayas, sin cuello postizo.

—¿Qué quieren?—preguntó el viejo. Su voz era cascada, opaca, temblona.

—¿Qué tal vino tienes?

—Todo el vino de esta tierra es bueno, sobre todo el tinto.

—Póngame dos frascas de tinto, entonces.

El viejo marchó a la trastienda y divisaron detrás del mostrador estantes repletos de conservas. Regresó el viejo con las frascas sostenidas entre el brazo derecho y el pecho. El izquierdo lo mantenía

rígido en una posición extraña. Las depositó sobre el mostrador. Al retirarlas dejaron dos cercos húmedos en la madera.

—¿Tienes algún sitio para sentarse?

—Pasen dentro. Estarán más tranquilos.

La voz del viejo había acentuado su senilidad al intentar comunicarle un tono explícito.

Entraron en la trastienda. Al final atravesaron una puerta con las jambas azules y se encontraron en una estancia que debía hacer de comedor. Las paredes, blanqueadas de cal, presentaban algunas estampas religiosas sostenidas por clavos y chinchetas. En el centro de la estancia había una mesa con un mantel de hule a cuadros verdes y rojos. Alrededor, sillas de madera con el asiento de paja. Al sentarse colocaron las dos frascas de tinto encima de la mesa y la bolsa verde sobre una de las sillas. La luz, escasa, pasaba a través de una ventana estrecha.

—¿Quieres comer algo?

—Luego, más tarde.

—¿No quieres comer nada? —preguntó de nuevo. Pensaba que a ella le avergonzaba comer delante de él.

—No queremos nada más, gracias —dijo dirigiéndose al viejo. Estaba de pie, destacando su humana flaqueza y su rostro sin afeitar, silueteado nítidamente en el umbral de la puerta. No pareció entenderlos, permaneciendo inmóvil. Como si jamás fuese a abandonar esta postura. Con la cara de sorpresa que se experimenta ante un hecho en el que incomprensiblemente nos vemos metidos.

—Por favor, déjenos solos —repitió. Al salir el viejo dejó un olor a pana, a rancio.

La contemplaba sentada a su lado. «Demasiado próxima», pensaba. La veía semiborrada por la escasa luz que se filtraba entre la persiana verde, casi descendida del todo.

—¿En qué piensas? —indagó la muchacha.

—En nada importante.

—Puede ser importante para mí.

—Bebamos el vino.

Silencio. Olor a hule. A manchas de vino en el hule. A cristal de los vasos. A piel de mujer. Miró hacia la ventana.

«Cuando regresábamos al campamento —reflexionó—, al vadear el río por segunda vez, sentí el agua fría en los muslos y al salir teníamos las botas llenas de lodo, que se despegaba poco a poco al secarse. Al entrar en las tiendas de campaña arrojamos los fusiles al suelo, sin apoyarlos como otras veces. Nos desnudamos entre el olor a sudor que emanaban los cuerpos. Las duchas estaban al aire libre y era agradable

sentir los rayos del sol en el cuerpo, el mojarse. Un silencio dominaba como una orden. Se creía sacrilegio levantar la voz. Se hablaba como en la habitación en que duerme una persona. Después me tumbé en la alameda, mirando los robles espesos. Y comencé a leer mis cartas. Mis cartas con los eternos "¿estás bien?" y los eternos "cuídate mucho". A fin de cuentas, ¿para qué sirve el cuídate mucho? Pensaba en la muerte del cabo ocurrida horas antes y veía brillar al sol las botas claveteadas del teniente. La imagen estaba introducida en mi cerebro como con garfios.

Por la tarde nos reunimos para comenzar las clases, pero la gente protestó y las suspendieron. Siempre he creído que con esta supresión se fue todo lo que podría quedar de esas muertes: el endurecimiento para el futuro. Al anochecer comencé a beber y cuando me acosté estaba borracho. Por la noche el viento fue muy fuerte, las lonas de las tiendas estaban tensas, los palos de sostén crujían. Todos estábamos despiertos, como esperando algo. El fuerte viento se acompañaba de un calor sofocante. Nos echábamos agua en las fosas nasales para descongestionarnos. Las horas pasaron lentas. Al amanecer, el paisaje apareció turbio. Estábamos desolados.»

La primera frasca de vino se había terminado. Daniel comenzó la segunda y llenó su vaso. Comenzaba a sentir los efectos del vino adormecerle. Cerca, callada, la oía respirar acompasadamente. No había bebido nada y acariciaba su vaso. Muy despacio, él fue a coger el suyo y, al hacerlo, rozó su mano y su antebrazo desnudo. Algo que ascendió desde su pecho a su garganta le hizo tragar saliva. Como un temblor. Necesitaba tenerla cerca. Pensó que podría ser pernicioso para ella. Esta sensación jamás la había tenido ante ninguna mujer; era extraña y familiar a la vez.

—¿Por qué no me dices en qué piensas?

—Lo que ocurrió en el campamento. Te hablé de eso en una ocasión. Al poco tiempo de conocerte. Y ahora quiero olvidarlo.

Habló por primera vez en un tono confidencial. Ella se aproximó hasta que sus hombros contactaron. Sintió en la mejilla el roce de su pelo y volvió a experimentar esa sensación de ahogo en la garganta, ahora con más fuerza que antes.

—Debes olvidarte de esas cosas. Olvidarte del todo.

—Tienes razón. Ya nunca pensaré más. Realmente, hacía tiempo que no pensaba en ellas. Hoy, esta mañana, he vuelto a recordarlas con una intensidad brutal. Como en los meses en que no conseguía dormir de noche. Ha sido algo así como cuando ves la reposición de una antigua película. ¡Que se vaya todo a paseo! Sólo quiero pensar en ti. Hace una hermosa mañana además.

Le miraba mientras bebía. La sensación de lo nefasto, irreprimible, se apoderaba de su espíritu. Temía por él.

—Tomaré un poco más de vino —dijo.

—No deberías beber más, Daniel.

—¿Por qué? Me ayuda a no pensar.

—¿A no pensar en qué?

No contestó. «No quiero herirla al hablar. Verdaderamente todo lo que he amado en este mundo, todo lo que he intentado o he querido hacer, lo destrocé yo mismo. Lo curioso es que cuando alguna de estas cosas las conseguí, nunca plenamente, entonces comenzaba el proceso de retroceso y de destrucción en mis logros. Puedo resumir mi vida diciendo que el tremendo error de ella fue juzgar erroneamente todos los errores cometidos. Ahora ya no quedan errores por juzgar porque no sé ciertamente en qué consiste un error.»

Había bebido demasiado para ser tan temprano.

—Llamaré para pagar —dijo. Dio una palmada sonora, hueca, que retumbó en la tranquilidad de la estancia. El viejo entró y se restregó la mano derecha en el pantalón.

—¿Qué le pasó en el brazo?

—La guerra. Una ráfaga de metralla me partió la articulación.

—Dígame cuánto le debo.

Salieron a la carretera. Atravesaron, siguiendo por ella adelante, pequeñas casas del pueblo. El día presentaba un aspecto claro y limpio. La carretera ascendía en línea recta hacia las montañas; al terminarse las últimas casas del pueblo doblaba a la izquierda y descendía hasta una extensa vaguada. En este descenso trazaba numerosas curvas. Remontaron el último tramo ascendente y se detuvieron a contemplar el amplio valle que se abría a sus pies. El pequeño pueblo estaba en la falda del monte que miraba hacia el valle, por donde corría un río de cauce ancho y poco profundo. Justamente el río cercaba el pueblo a la ladera del monte. Desde donde estaban ahora podían contemplar los campos destacarse bajo el fuerte sol de la mañana.

Daniel encendió un pitillo. «Es hermoso todo esto. Demasiado para que dure mucho.» Emprendieron el descenso de la carretera hacia el río, muy despacio, aspirando profundamente el penetrante olor de la jara. «¿Por qué se bebe realmente? Supongo que será para librarse de las cosas que uno quiere arrojar fuera de sí. Es como un purgante del cerebro.»

—¿Recuerdas la primera vez que nos vimos?

—Ahora no puedo acordarme de nada con claridad —contestó Daniel. «Ni con claridad ni siquiera de un modo confuso», pensó.

El río corría debajo de un pequeño puente, con pretil de piedras

angulares. Observaron asomados las aguas que se deslizaban despacio, debajo de sus cabezas proyectadas en la superficie líquida. Podían verse las facciones uno al otro, en silencio. La luz reverberaba en el río y formaba destellos que herían los ojos. Las márgenes eran arenosas, de una arena fina y blanca, interrumpidas por algunos matorrales. Al fondo no divisaban más que campos con árboles aislados y algunas casas de labor con el techo de pizarra roja. A la izquierda se veía el pueblo incrustado en la ladera del monte, que proyectaba su gigantesca mole sobre la llanura. Estuvieron apoyados en el pretil un buen rato sin hablarse, contemplando el paisaje.

—Debe ser tranquilo vivir en un sitio como éste —dijo Daniel.

—Tú eres hombre de ciudad. No podrías acostumbrarte a ésto.

—Siempre tienes la certeza absoluta de mi imposibilidad de adaptación a ciertas cosas. Pero supongo que viviría a gusto si tuviera alguna razón para quedarme aquí.

Cruzaron la carretera hasta el otro pretil. Divisaron el mismo aspecto, con idéntica escasez de árboles. Siguiendo la carretera, pasado el puente, nacían a ambos lados estrechos atajos que bajaban al río. Tomaron uno de ellos. Descendía primero Daniel, apartando las piedras para que María no se lastimase los pies. La pendiente se hizo muy pronunciada y cogió su mano, notando la piel suave. Tardaron unos diez minutos en llegar al río y estaban sedientos cuando estuvieron cerca del agua. Pisaron el blanco suelo arenoso y se sentaron al pie de un árbol raquítico, próximo a la orilla. Daniel se tumbó boca abajo y sintió retumbar los latidos de su corazón contra el suelo. Apoyó la cabeza entre los brazos cruzados. Escuchó el golpeteo de su corazón en el pecho. Se volvió y pudo contemplar a María, que estaba sentada con la espalda en el tronco del árbol. Su pelo, muy corto, se movía por el viento. Sus senos acompasaban su respiración. Miró sus piernas, largas y doradas.

—Estoy enamorado de tus piernas doradas.

María le sonrió. «Después de todo es mejor que las otras.»

—¿Sabes una cosa?

—¿Qué?

—Lo que tú dejas de beber yo lo hago en exceso. Es un contrapeso fiel en la balanza. Además, estás muy guapa. ¡Puah!, supongo que te lo he dicho tantas veces que ya te asquea. ¿No es cierto?

—Me agrada oírtelo. Siempre me gustó.

Boca arriba, viendo la copa del árbol y el cielo limpio de nubes, sintió ganas de revivirse, de dejar todo su pasado atrás y aplastarlo de un puñetazo. Pero los recuerdos martilleaban su cráneo. «Recordarás siempre, imbécil», se dijo.

Rememoró la última vez que estuvo en el campo, solo. Le hacía falta alejarse de cuanto le rodeaba. Hacía frío. Alquiló una pensión barata y limpia en este pueblo. Por la mañana se levantaba muy temprano y se iba al monte. Desde allí divisaba las casas bajas del pueblo y el río, en el fondo del valle. Estaba sentado a veces, otras caminaba. La soledad le fortificaba como un reconstituyente orgánico. Al mediodía bajaba corriendo por la ladera. Entraba en la taberna y bebía un vino negro, un tinto que calentaba el estómago y hacía crujir el pan recién cocido entre sus manos. Charlaba con el tabernero, rudo y viril. Hablaban de mujeres, de vino y de trabajo. «Le hace falta un buen trabajo», le decía. «Me hace falta un buen trabajo», contestaba. «¡Me hacen falta tantas cosas!», pensaba.

—Cuando me conociste estaba ebrio. Me lo perdonaste. Después salimos varias veces. Fue una buena época. Me gustaba enormemente que te interesaras tanto por mi vida. Te tuviste que marchar y me escribiste. Eso me compensó de no destruirte demasiado pronto.

—Puedes hacerlo ahora.

—No quiero destruirte.

—Ni yo tampoco que lo hagas.

—¿Qué no eres capaz de hacer por mí?

—Nada.

—¿Qué eres capaz de hacer por mí?

—Todo.

—¿Puedes mentir por mí?

—Sí. Aunque lo haga mal.

—Muchas veces me pregunto por qué no eres mía

—Yo también.

—¿Te parece lícito que lo piense?

—Sí.

—¿No te molesta?

—No.

—¿Me quieres?

—Mucho.

—Coge esa hierba que parece un filamento y mastícala.

—¿Para qué?

—Quiero que la mastiques y que luego me la des. Entonces la masticaré yo. ¿De acuerdo?

—De acuerdo.

—Luego te cortaré un rizo de tu nuca.

—Bueno.

—¿Me quieres? —dijo Daniel.

—Claro que te quiero.

—Gracias por decirlo. Es un consuelo oírlo y que sea verdad. Esto suele ser raro.

«No me hicieron el daño que les atribuí. Ni ellas ni la maldita bebida. Mi cerebro me redujo a lo que soy. Me menoscabó y me redujo.»

Sintió la proximidad de María sacando la comida de la bolsa verde. Vio cómo ponía las latas de conserva en un lado y sacaba las botellas.

Daniel las tomó y se acercó a la orilla. Agrupó unos guijarros para protegerlas de la fuerza de la corriente y vio el lecho arenoso lleno de cantos rodados. Regresó y se volvió a tumbar. Observó cómo María preparaba la comida. Trabajaba para él. Para el amor de los dos.

Si se pudiera hacer fuego te podría freír algo. Sé cocinar—dijo.

—Tú siempre haces las cosas muy bien. Todo lo haces terriblemente bien.

No quería lastimarla al hablar, y entonces dijo:

—Me gustaría poder ayudarte en algo.

Pudo ver los pájaros volar altos, proyectando fugaces sombras al pasar ante su vista. Los árboles, aislados, se destacaban en el horizonte. Un hato de ovejas ascendía por la ladera, más allá, en la otra orilla. Contempló cómo se encaramaban los animales de nuevo. Se introducía a través de su piel, invadía sus músculos y acariciaba levemente su alma. Esa sensación —recordaba— había aparecido muchas veces en su existencia pasada y también le había acariciado su alma. Después, nada había cambiado en realidad nunca.

—Hola —dijo—, necesito beber.

—¿No crees que te hará daño?

—No me hace daño alguno. No me importa en absoluto que me haga daño o no. Después de todo no creo que importe mucho. Estoy seguro que no podré cambiar nunca.

—¡Oh, por favor, no te pongas trágico ahora!

—No me pongo trágico.

—Es trágica tu manera de decir eso. Y en el fondo no hay ninguna tragedia en tu vida.

—A ti te parecen tragedias muchas cosas que para mí no lo son.

—Si sigues hablando así prefiero que te calles.

—Esta bien, me callaré. Y pensaré también.

—Intenta dormir un poco.

«Me dio la llave y me dijo: «Vete a mi casa y acuéstate con rameras hasta que te hartes. Pero olvida que yo te dí la llave. ¡Ah!, y no dejes de apagar la luz y de cerrar bien las puertas cuando te dé la gana de regresar.» Camino de la casa de mi amigo nos cruzábamos

con los campesinos que marchaban a sus tareas, con las herramientas al hombro y las botas de vino suspendidas de sus manos callosas. Llegamos y comenzamos a beber en seguida. Bebimos ginebra y bailamos muy abrazados. Nos acostamos completamente borrachos.»

—Me gustaría decirte—habló Daniel—que siento mucho lo que dije antes. No me hagas caso cuando hablo de ese modo. Ya sabes que soy capaz de hacer cualquier cosa por ti. Lo sabes, ¿verdad?

Aunque la quería sinceramente, hablaba de ese modo para comprobar si ella se ablandaría.

—Me dejas beber un poco, ¿eh?

—Puedes beber agua.

—¿Eso es lo que puede obtener un hombre de una mujer a quien ama? ¿Un poco de agua? Empiezo a creer que el amor es una porquería.

«¿Por qué tengo que destruirla? ¿Lo útil para mí puede ser una necedad espantosa para el resto del mundo? Yo mismo he transformado la utilidad de mi vida en algo nefasto y repugnante que causaría un hedor insoportable a esta mujer si supiese lo que hice antes de conocerla. He destruido todo lo que quería incomprensiblemente.»

—Ya está la comida, levántate.

—No comeré si no bebo. Es saludable beber en las comidas.

Vio su rostro, mirándole, hermoso en la claridad del paisaje. Su barbilla se levantaba, implorante.

—Perdóname de nuevo—dijo. Fíjate cómo sube el rebaño por la colina. Ahora está parado en la parte baja de la ladera. ¿No lo ves?

—No sé por qué te fijaste en eso. Vimos muchos antes de venir aquí y no hablaste de ello.

—¡Es que deseo ya terminar de una vez!

—No me grites, por favor.

—Quiero lavarme las manos, ya no hay remedio.

Suspiró profundamente. Notaba su estómago como una bola. Su cerebro, suave, flotante, etéreo dentro de su cráneo. La arteria derecha de su cuello latía isócronamente. Le dolía la espalda. Pero no se sentía incómodo. Calor y escalofríos. La sensación de algo roto le rodeaba. Recordaba dos frases: «ven acá» y «desde luego». Y una ventana que se cierra, con ruido de cristales. Atardecía. Escalofríos más fuertes que antes. El viento soplaba desde las montañas, haciendo chasquear las hojas. La arena se hacía húmeda, pegajosa. Las nubes se levantaban, desprendiéndose de los montes, rompiéndose en las crestas, dejando jirones de bruma blanca. El río ya no era brillante, sino gris. De un gris hoja de cuchillo, de ala de ave. El sol se había ocultado, dejando

moradas las laderas. La soledad dominaba como un hipnotismo esencial. Frío, pesadez, escalofríos, sensación de despertar. Se besaron.

Recogieron los restos. Daniel no había comido apenas. Había bebido mucho y rápido. Y ahora sentía hambre, un hambre atroz. Emprendieron el camino siguiendo el borde del río. Sus pies dejaban huellas en la tierra húmeda. María caminaba delante. Veía su falda moldear sus formas. «Sus pies se clavan como zancos en la arena», pensó.

A través de los montes que bajaban por la meseta alcanzaron el barranco que recogía el surco del torrente. A derecha y a izquierda los acantilados sustituían a las pasadas riberas suaves y ligeramente inclinadas. Eran paredes verticales de granito cuya superficie parecía ser cortada con gigantescos cuchillos de filo mellado, formando dentellones que emergían hacia el río. Algunos árboles surgían erectos, verticales de la roca.

Con un andar lento, pesado, vagamente sensual, caminaba María; la boca entreabierta por el cansancio, intentando sostener una esperanza, disipar sus inquietudes.

El río, lejos del pueblo, comenzaba a encajonarse entre los acantilados. La corriente se hacía impetuosa, aumentaba a cada tramo descendente. Seguían un camino trazado en la margen derecha. No era un camino, sino un sendero que a veces se acercaba al agua limitando unos centímetros de hierba verde, jugosa. Otras, se apartaba dejando interpuesta una extensa zona de terreno. El ruido de la corriente comenzaba a ser atronante. El agua adquiría por momentos color de bronce, en el atardecer. El ruido constante producía una intranquilidad extraña enormemente maligna. Al pie de los acantilados algunos árboles ancianos estaban desmochados, sus troncos eternamente húmedos. Las lagartijas se deslizaban sobre las rocas, se perdían desapareciendo sus colas entre las grietas. Caminaban por el sendero uno tras otro. Daniel miraba sus piernas tostadas, más morenas ahora, y se dio cuenta que algunas espinas habían herido su piel.

—Comienzo a tener hambre —dijo.

María se detuvo y sacó un trozo de pan. Daniel lo masticó lentamente. Cada trozo de terreno que ganaba el río iba lamiendo la tierra con más fuerza, terriblemente brutal. El *bumm* de la corriente —terco, irritante, exhaustivo— se acompañaba de salpicaduras de blanca espuma. El cielo parecía plomo sucio, terso como vidrio. Las lagartijas saltaban formando verdes puntos brillantes. Los ancianos árboles parecía que bajaban en procesión camino del agua. El viento levantaba sus ramas en el aire como brazos de moribundos suplicantes. Sus hojas se golpeaban entre sí. El acantilado ganaba verticalidad.

—Tienes la falda sucia —dijo.

—No me preocupa eso ahora.

—Podemos bañarnos —dijo Daniel.

—Estás loco.

—Puedes desnudarte. No miraré.

—Pero no quiero hacerlo. Sigues hablando borracho.

—No lo estoy. Puedes creerlo. Sólo quería verte nadar.

—Me verás algún día. Me gustaría beber agua.

Introdujo la cantimplora en el agua. Se sacudió la arena mojada de sus rodillas y se la entregó a María. Inclinó la cabeza y bebió. Luego lo hizo él. Continuaron andando.

—Podemos bajar siguiendo este camino. Rodearemos el valle por el otro lado.

—Espero que tengamos tiempo —dijo María.

—¿Por qué te avergüenzas de bañarte desnuda?

—Me avergüenzo de que alguien pueda verme.

Se detuvieron. Estaban cansados. Se apoyó en Daniel, que sintió su pecho jadear contra el suyo y olió su cabeza. El sombrío paisaje comenzaba a oscurecerse lentamente.

—Te late el corazón con fuerza —dijo. Y colocó la mano en el pecho de María. La miró a los ojos, estáticos, cargados de enorme expresividad.

—Mira, mi corazón también late con fuerza.

María percibió su golpear violento. Le miró a los labios y le besó.

—Tus labios son secos y amargos —dijo Daniel.

Continuaron sendero adelante, apoyada sobre él.

—Me duelen mucho los pies —dijo María.

—Descálzate un momento, esto te aliviará.

María se desprendió de sus zapatos, flexionó los dedos y volvió a colocárselos. Los árboles acentuaban su carácter sombrío y vigilante. En el cielo broncíneo danzaban nubes monstruosas. Caía desde arriba del barranco tierra fina arrastrada por el viento. No estaban exentos del malestar producido por el *bumm* del torrente. Las orillas se estrechaban. El sendero se borraba y el terreno comenzaba a ablandarse. Los mosquitos picaban el agua como miles de alfileres. El fango resbaladizo se metía en los zapatos.

—Vamos a pararnos un poco —dijo Daniel.

—Es tarde y tengo miedo —contestó María.

—Apóyate totalmente. Coloca tu mano sobre la mía y carga todo tu peso en ella.

El círculo blanco de la luna aparecía en el cielo gris como una cara inquisidora.

—¿Quieres ayudarme? ¡Oh, por favor, ayúdame! —suplicó María.

—No tengas miedo ahora. Descansemos un momento. Bebe agua.

Le humedeció la cara.

—Dame tu pañuelo, ¿quieres?

Le secó la cara.

—Ya puedes beber —dijo.

—No me dejes nunca. Y sé bueno conmigo.

Daniel se movió hacia ella, que le abrazó sollozando. María se limpiaba las piernas, quitando con el pañuelo empapado la sangre seca de sus arañazos. De algunos brotaba nuevamente la sangre.

—¿Por qué hemos venido por aquí? —gritó desfallecida—. ¡Está lejos, muy lejos!

El camino avanzaba yuxtapuesto al río entre fango y algunos matorrales negruzcos. El atroz ruido del torrente impedía mantener una frialdad en el atardecer sombrío y denso. Caminaban con dificultad sobre el barrizal que semejaba un pantano. Los troncos desmochados formaban figuras miserables y malolientes.

—Estoy muy cansada. No podré resistir mucho tiempo. Soy una inútil.

—Llegaremos pronto.

La situación había llegado, incomprensiblemente, como un sueño muy pesado, desagradable y aniquilador. La falda de María presentaba un aspecto lastimoso, flotando sobre sus piernas. Surgían en sus corazones atropelladamente miles de deseos y miles de razones inexplicables. Nerviosamente intentaban caminar derechos por el terreno cada vez más untuoso. El ruido de la torrentera resultaba cruel para los oídos, atrapaba sus cerebros como una garra vigorosa.

—Debemos regresar. Sácame de aquí. ¡Oh!, sácame de aquí.

Sollozó sobre él. Trató de consolarla torpemente.

—Saldremos en seguida.

Se echó la noche muy pronto. El torrente se hacía interminable, insufrible. El ambiente era atrozmente fétido. María cayó al suelo, hincando sus rodillas en el barro, con desesperación. Sus ojos indicaban cansancio y extenuación. Daniel trató de incorporarla y resbaló también.

—Es terrible, verdaderamente terrible. No puedo andar más. ¡Cómo cansa andar con este barro! Estoy cansada, muy cansada.

Levantó sus ojos hacia Daniel.

—Debemos intentar salir de aquí —habló él—. Apóyate en mi espalda, voy a arrastrarte.

Cálida, silenciosa y triunfal aparecía la noche. Sus corazones reventaban con latidos salvajes. El torrente se hacía oscuro. María se apoyaba en su espalda. Las paredes de granito parecía como si después

de incendiadas formasen murallas de ceniza grisácea. Sus pies chapoteaban llenando de salpicaduras sus piernas; pero ya no sentían ni dolor en ellos. Sólo cansancio. Un cansancio infinito, vago y rebelde. El agua rugía ahora como desesperada e inquieta. Sobre los deseos de tumbarse, un deseo imperioso de abrazarse. María apoyaba su rostro en la espalda de Daniel, cambiando de mejilla a cada instante. Daniel percibió en su espalda, a través de su camisa, el relieve de sus labios.

—Pronto llegaremos. Saldremos de aquí —afirmó.

El inacabable pantano se escurría hacia el agua. La luna subía más. Un reguero de tierra que constituía un pequeño montículo —como un banco de arena— dividió el barrizal en dos lenguas que, después de su bifurcación, volverían a unirse en un terreno monótono. Sobre el banco de tierra seca se sentaron, con sus piernas introducidas en el barro hasta los tobillos. Suspiraban, y cada suspiro era una queja ante el frío destino que les conducía a través del interminable torrente. El agua gritaba ferozmente su eterno *bumm* como un lamento de seres vivos.

—Daniel —dijo. Extendió sus brazos hacia él con infinito deseo.

—Pronto saldremos de aquí.

—Daniel —repitió—, eres bueno conmigo.

Cargada de inmensa ternura, María temblaba entre sus brazos.

—¿Puedes mirarme?

—Debes curarte los arañazos.

—Me hacen daño.

—Saldremos de aquí. Hacía tiempo que no recorría este camino. Otras veces estaba seco. Debí pensar en la lluvia de estos días.

—Cuando salgamos, entonces todo será distinto —dijo ella—. Me siento más tranquila. Es tarde, pero me siento más tranquila.

—¿Eres virgen?

La pregunta la confundió.

—Naturalmente.

—Perdóname. Hoy te he pedido perdón muchas veces.

—Puedes hacerlo. Te lo concederé siempre.

—Eso me hace sentir algo así como lo que debemos tener en lugar de conciencia.

Bebieron y se mojaron las caras. Las gotas de agua resbalaban hasta sus barbillas.

—Lo haces muy bien —dijo Daniel.

—¿El qué?

—El perdonarme.

A la izquierda, el atronante rugido del torrente; a la derecha, el acantilado; delante, el interminable pantano. El terreno comenzaba

a endurecerse, como si la tierra se amasase y solidificase por momentos. Los restos de grava indicaban la próxima reaparición del camino, borrado en el cenagal. Sobre la grava, los pies, acostumbrados al barro, sentían innumerables punzadas dolorosas. Los greñudos árboles destilaban ahora resina.

—¡El puente! —gritó María. Y corrió hacia él.

El puente de madera se alzaba sobre el torrente, construido con troncos de pinos. Sobre los troncos se habían colocado cantos rodados; entre ellos se amontonaba el polvo blanco en la oscuridad. Hasta el puente subía el fuerte olor a lino del río. La veloz corriente del agua, vista desde arriba, era una masa espumosa al romper en las rocas. El puente olía a resina de pino. Observaron los ágiles remolinos de agua. Un pájaro voló sobre el torrente describiendo amplios círculos; su imagen parecía extraña cruzando lentamente la abertura del barranco. Descendía muy despacio, para después remontarse firmemente. Estaban contentos. María cruzó el puente con paso rápido. El puente se extendía sobre el torrente y el pantano alcanzaba, subiendo como una cuesta, el otro borde de la torrentera. Al terminarse renacía el camino de grava, que ascendía sinuosamente. Apoyados en el tronco de un árbol descansaron largo rato. El agua les calmó los labios, hinchados y resecos. María se sentó apoyando su cabeza entre los brazos. Daniel la miró sin decir palabra. Le acarició la frente húmeda, y pasando sus manos por debajo de sus brazos la ayudó a incorporarse.

—Ya hemos conseguido salir —dijo.

Al hablar sintió dolor en sus encías, inflamadas y ásperas, cuando intentó mojárselas con saliva.

Continuaron el camino de grava que se apartaba oblicuamente del torrente, trepando por la ladera. Sentían sus cuerpos tirar de la espalda. Clavaban sus piernas apoyando las palmas de las manos en las rodillas al pisar. El camino continuaba ascendiendo. Frente a ellos la colina se cubría de abedules, y más lejos aparecían robles y pinares. Más allá se encontraron con el sendero que regresaba al valle. Arriba, el viento agitaba las ramas. Las montañas parecían azules. Daniel ya no pensaba, ya no tenía necesidad de pensar, como si todo hubiera quedado atrás, en el pantano.

El sendero de grava se empinaba, ganando terreno. Daniel oía la respiración de María a su espalda y el arrastre de sus pies sobre los guijarros. El valle adquiría un matiz amarillo. El viento traía olores de matorrales y de resina. La oscuridad acentuaba el cálido ambiente nocturno. Las colinas aparecían y desaparecían, vagamente azuladas. Las montañas parecían desconchadas, con laderas de superficie metá-

lica en las zonas rocosas. La hierba se hacía jugosa entre las grietas del barranco.

En la cumbre de la ladera el camino de grava buscaba el sendero. Los abedules habían desaparecido y ahora eran los robles los que proyectaban sombras rechonchas. Las ramas se entrecruzaban formando tupidas redes de hojas. En el espacio abierto del valle resonaba el torrente. Algunos helechos aparecían cubiertos de las pequeñas gotas del rocío que comenzaba a formarse. El terreno se inclinaba hacia la pradera haciéndose más llano. El olor de los helechos se confundía con el aroma de los robles y de los pinos lejanos al otro lado de la colina. El viento soplaba del Norte. Los bordes del sendero estaban desnudos; en algunos tramos crecían arbustos raquíticos.

Sus miembros estaban rígidos. No hablaban, guardando el profundo silencio del valle. El sendero atravesaba numerosos prados. El silencio de los campos parecía retener un misterio. Comenzaron a distinguirse las dispersas casas del pueblo.

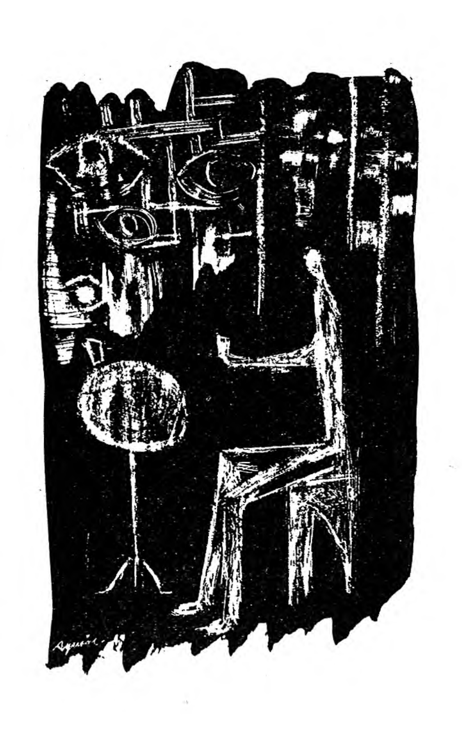
—¿Te encuentras bien?

—Sí —contestó María.

Entraron juntos en el pueblo. Cayó definitivamente la noche. La luz de la luna se esparció bañando la tierra, adueñándose del valle.

Daniel apretó fuerte, muy fuerte, dentro de su bolsillo, el pañuelo de María, todavía húmedo.

Manuel Plaza
Serrano, 230
Madrid



HISPANOAMERICA A LA VISTA

ROBERTO DE LAS CARRERAS, INICIADOR DEL SIMBOLISMO EN EL URUGUAY

POR

DORA ISELLA RUSSELL

I. El hombre de una época

Roberto de las Carreras es en la literatura uruguaya el prototipo del *condottiero* intelectual. Se piensa en aquellos señores feudales crueles y magníficos que se embarcaban en la aventura de las Cruzadas para añadir un cuartel más a su escudo y un peligro más a su vida, o en un príncipe renacentista que manejara el puñal y el veneno entre sonrisas.

Fue escándalo en el Montevideo pueblerino, al que sobresaltaban sus impertinencias de niño terrible, susto de madres, amenaza de novios y maridos, y secreto sueño prohibido de las adolescentes. No podía sospechar nadie, en el umbral del 900, que a aquel muchacho gallardo y espectacular le estaba reservado un destino melancólico.

De su biografía galante y aventurera, de sus extravagancias y desplantes, se ha hecho crónica repetidamente, y las sabidas historias han pasado de un autor a otro sin que ninguno, desde que Zum-Felde las reunió en capítulo en su *Proceso Intelectual del Uruguay,* añadiera datos esenciales a lo ya dicho por éste.

No lo pretendemos, tampoco. No es fácil, por otra parte, porque medio siglo separa su época de la nuestra —*apenas* medio siglo del cual hay todavía testigos que oralmente han transmitido relatos más o menos fidedignos, *ya* medio siglo que para nuestra generación configura una perspectiva suficiente como para que la anécdota se envuelva de leyenda y lejanía—.

Y se nos aparece aquella época como un tiempo pasado que fue, efectivamente, mejor, y del que nos llega una estereotipada tarjeta postal de melenas airosas, corbatas de lazo y empenachadas actitudes cándidamente agresivas; bohemia envuelta en humo de cigarros y aroma de cafés tomados hacia las madrugadas; hora de la hipertrofia del adjetivo, en que se prodigaban las palabras «pontífice», «joyel», «burilar», «orfebre», y todo se escribía con mayúsculas; cuando la literatura era un privilegio de «elegidos», de «ungidos de la gloria», de «hierofantes»; y la sublime tontería poética aureolaba al hombre de

un nimbo celeste y maldito; los chalecos rojos convenían al color de las pasiones; la búsqueda del vocablo precioso justificaba los ocios líricos, y el altillo se consagró como *turris eburnea* asumiendo su rango máximo en la *Torre de los Panoramas* de Julio Herrera y Reissig. Todo condecía con el ampuloso estilo de una época en que a fuerza de engolar la voz se engolaba la vida, actitud humana que encubría con oropeles enfáticos su desconcierto ante las nuevas ideas filosóficas venidas de ultramar a fines del siglo XIX. «Generación esencialmente escéptica e individualista, sin ideales definidos ni orientaciones seguras, su agudo intelectualismo se resolvió en la inquieta delectación ecléctica del diletante» —observa Zum-Felde, que señala también el «escepticismo universal» que se disimulaba detrás de aquel amaneramiento vital, que no dejó de ser sincero.

Roberto de las Carreras se asomó al 900 ya con la mitad cumplida de la biografía que de él se conoce. Había nacido en 1873, según unos, en 1875 según otros; esta última fecha es la más probable. Con las compensaciones, para su origen ilegítimo, de la fortuna y el linaje, el hermoso niño rico fue creciendo entre halagos, que no contribuyeron por cierto a mejorar su índole voluntariosa, egocéntrica y original, que tempranamente desembocó en la literatura; allí encontró una forma de holganza que convenía a su escaso sentido práctico de la vida y a los dones naturales de un temperamento inquieto, ardoroso e imaginativo. Indudablemente, comenzó por el romanticismo, un romanticismo nutrido de Musset y de Byron *(Que son mis dos parientes más cercanos)*, el más apropiado para el fogoso y turbulento espíritu del adolescente. Esa modalidad debió privar, según lo que él confiesa en los versos de *Al lector*, en un libro anterior que hemos buscado infructuosamente, *Poesía (El libro que hice un día / Y se vendió tan mal)*, al que alude el autor en forma irónica: *Y volviendo a «Poesía» / La primera obra mía, / No trato de negar que antes yo me encontraba / Entre los que han formado en el Romanticismo / Y por tanto gustaba / De cantar al azul, a la noche, al abismo... / Del cielo iba a la tierra y de la tierra al cielo / Aunque esto no es en mí por cierto sorprendente, / Pues tengo la locura en las alas y vuelo / Desatinadamente.* No engaña el tonillo zumbón; el poeta veinteañero disfraza con su sonrisa burlona, su altanería y sus alardes de elegante cinismo, el amargo descreimiento y una insatisfacción que ya se insinuaba en él. Samuel Blixen comenta este rasgo de su carácter en un extenso artículo publicado en el diario *El Día*, de Montevideo (1-VII-1895): «Hay en el sarcasmo de nuestro poeta un singular encanto: el de lo inexplicable. No ha sufrido aún puesto que apenas comienza a vivir: ¿de dónde le viene entonces esa obsesión del dolor que hay en su

alma melancólica?» En efecto, todo parecía señalarlo como a un mimado de la suerte; nada justificaba un sentimiento de infortunio. Aún no había ofendido con sus ideas corrosivas el ambiente, y si acaso se advertía en él alguna rareza, se le aplaudía como capricho de niño grande. *A casi todos mi persona inspira / Una especie de burla cariñosa,* festeja risueño. El talento era indudable. Disponía de una fortuna que ni él mismo sabía. Traía abolengo. Acaso el convencimiento de su alcurnia explica su orgullosa superioridad, la audacia de sus modales, su modo de vivir y sentir tan imbuido de prejuicios aristocráticos, aunque no le hubieran llegado por la vía de la legitimidad. Insiste, recalca su estirpe linajuda, entroncada con viejas familias patricias de prosapia virreinal, los García de Zúñiga, Alzaga y de Elía por la línea materna; los de las Carreras y los de Viana por la paterna. Dirá de sí: «Yo, que ostento imperialmente en mis blasones catorce siglos de nobleza: el Aguila de Viana, de alas pujantes, abiertas en la iniciación del vuelo; el Caballo de Carreras a escape en un campo azul, bajo una lluvia de estrellas; ... yo, García de Zúñiga, aristócrata revolucionario...» Así, enfáticamente, refiere su ascendencia, como aquellos guerreros homéricos que antes de entrar en la batalla hacían la enumeración de sus antepasados. Y unía a ese orgullo de casta la prestancia física, que, en los retratos de mocedad, despierta reminiscencias de algunos cuadros de Van Dyck. Si bien generalmente coinciden en el elogio de su llamativa gallardía los testimonios de quienes le conocieron en pleno esplendor, hay versiones que se contradicen. Pablo Minelli González habla de su mirada «de un agudo verde pálido, casi azul» y de sus «labios gruesos», cuando lo primero que advertimos al conocerle, en horas de ocaso, fueron los ojos oscuros y pequeños, de mirar intenso —tal cual lo señala J. C. Sabat Pebet en una interesante crónica publicada en el suplemento dominical de *El Día* (9-III-1952), y la boca menuda de labios finos. «Se le leía poco», añade Minelli. «El primer libro nacional que se vendió y se leyó de veras», opone Orosmán Moratorio, a propósito de *Sueño de Oriente.* La evocación de don Domingo Arena nos traza la convencional silueta que de Roberto se conserva: «Llegó Roberto de las Carreras, alto, elegante, muy fino, vestido a lo poeta, con traje claro, corbata elegante de moño y gacho de anchas alas. No se separaba jamás de su elegante junquillo... publicaba en *El Día* sus hermosos versos. Solía enamorarse platónicamente. Roberto miraba, admiraba y soñaba...» En el viejo edificio de la calle 25 de Mayo, la tertulia de los literatos dio al citado diario un tinte de bohemia. «Con él, Fernández y Medina y Torrendell, se formó como un cenáculo literario, en el que yo hacía de pinche —prosigue Arena—. El recuerdo del poeta se enlaza estrechamente al diario

de Batlle y Ordóñez, ligados por la amistad, la comprensión y el afecto recíprocos. Allí puso el hombro en algún momento económicamente difícil, cosa que don Pepe, que entre otras grandezas tuvo la virtud eminente de la gratitud, no olvidó nunca. Allí publicó Roberto sus poesías, antes de recogerlas en volumen; muchas todavía inéditas en libro, deben andar dispersas en las grandes hojas que más de tres cuartos de siglo han vuelto amarillas y quebradizas. Allí publicó el texto insolente y desafiante de alguna polémica de la que ya hablaremos. Allí Blixen publicó la admirable semblanza —"La revelación de un poeta"— ya citada. Allí fue siempre nombre querido y predilecto. Y cincuenta o sesenta años más tarde el mismo diario recogió estas páginas que intentan apresar al curioso protagonista de una existencia llena de claroscuros. Vale la pena señalar el vínculo, cuando, casi hasta el fin, para Roberto seguían vivos los amigos de entonces. Alguna vez que le visitamos, en 1957, se nos ocurrió decirle: "Le traigo saludos de don Pepe" (¡Don Pepe, muerto en 1929!). Y su reacción inmediata fue: "Ah, ¡El director de *El Día!*"»

A mediados de 1895 decidió de golpe —«como cosa mía»— salir de viaje. Y en un suelto donde se adivina la mano cordial de Batlle, leemos lo siguiente: «Roberto de las Carreras se embarca esta tarde en el *Victoria* rumbo a Europa. Va a España, a Madrid, a publicar versos y tirar el florete con Athos, según dice. Sin embargo, este viaje inesperado, precipitado como una huida, nos sorprende a todos sus amigos; y hecho ahora, cuando sus últimas composiciones han sido un verdadero triunfo, nos parece una escapada de muchacho mimado y voluntarioso y nos da la esperanza de una vuelta pronta. Desde hoy, al llegarnos el Correo de Europa, antes de buscar los nombres del Canciller de Caprivi, del Zar de Rusia, de Sagasta, de Cavalloti, de Cristi —¡perdónennos los grandes asuntos sociales!— buscaremos con ansias el nombre de nuestro querido amigo.» *(El Día,* 9-VII-1895.)

No se limitó a España el recorrido; visitó otros países; le deslumbró Italia; en Francia —digamos mejor «París»— el refinado halló la verdadera patria de su espíritu. Se le afrancesa el alma, y el estilo, y siempre se sentirá desubicado en su ciudad natal, «La Aldea», como pondrá al fechar algunas producciones, o «Tontovideo», o «La Toldería». Dícese que también llegó a Turquía, mas no se ha podido confirmar el dato. Tal vez sí, pues su inquietud y afán de cosas exóticas no es raro que le condujera hacia tierras que entonces representaban un orbe fabuloso para la fantasía.

Los nuevos horizontes se graban en su sensibilidad dándole una peculiar concepción de hombres y cosas. «Fue el Viejo Mundo —escribe el gran escritor ecuatoriano Alfonso Rumazo González— que puso en

sus manos la lámpara de la originalidad y el dejo de la rebeldía.» (*El Universal*, Caracas, 3-IV-1954.) Cuando regresa trae consigo el descontento hacia las convenciones de la sociedad, la rebeldía exacerbada hasta lo desafiante, el afán de sobresalir llevado a la excentricidad. Prende fuego a la mecha de las normas burguesas, con sus ideas en defensa del amor libre y el divorcio. En torno de él se levantan las barreras de una sociedad ultrajada, que presta al hermoso Luzbel una fábula pecaminosa, de hombre perverso, peligroso. Su satanismo cunde y su insolencia se afirma. Roberto fue, en la sociedad semicolonial, la ruptura con el lugar común. Se sabía proscrito y admirado, negado y observado, objeto de curiosidad y de temor. Se le seguían los pasos, se le imitaba, se repetían sus frases, se anotaban sus anécdotas, y él sabía que escandalizaba y atraía. Le gustaba; era «su estilo». Para completar la obra de sus ideas disolventes, se acercó más tarde al «Centro Internacional de Estudios Sociales», que funcionaba en un local de la calle Río Negro, esquina Maldonado. Se había fundado hacia 1892 o 94, al incendiarse la logia «Garibaldi» de la calle Soriano, y habían pasado a integrarlo la mayoría de sus componentes: Leopoldo Ardinghi, Antonio Verdecanna, Francisco Perri, Pascual Lorenzo, Francisco Frangella, Miguel Cámera; el pintor Di Lorenzo, Tulio Pessani, y otros; casi todos sastres y zapateros. ¿Qué atrajo al aristócrata hacia aquella juventud italiana influida por Malatesta? Sin duda, la novedad, el fermento social, la discusión de ideas, el lado humano de la vida, que también sedujo a Florencio Sánchez, enseñándole a ver problemas que plantearía en sus dramas, y asimismo a Vasseur y a Bianchi, que se incorporaron después.

Ese halo de potea maldito deslumbró a Julio Herrera y Reissig, que quiso conocer al discutido y donjuanesco rebelde. Fueron tan amigos como enemigos, pues la relación se cerró con una agria polémica. Menor que Roberto, Julio halló en éste un cicerone avezado que le reveló la literatura francesa e italiana del momento, influyendo poderosamente con el ascendiente de una literatura de autodidacto, de tipo humanista, pues dominaba varias lenguas vivas y el griego y el latín; ejercitó ese bagaje en el discípulo talentoso, al que inició en una corriente poética llena de novedades y tentaciones. Roberto fue «el Maestro de la Torre», como alguien ha dicho, y es innegable la órbita de su tutoría en la formación y posterior desenvolvimiento del astro de Julio Herrera y Reissig. Una obra cumplida y genial, por parte de éste, arroja en penumbras la del otro, inacabada, irregular y llena de altibajos. Pero el personal influjo no debe desdeñarse, pues corresponde reconocer a Roberto de las Carreras su lugar incuestionable de iniciador estético. «El dandy hermoso y llamativo de los rizos rubios,

la elegancia petulante y los versos eróticos, debió descubrirle y revelarle el modernismo», anota «Lauxar». En cuanto a Ventura García Calderón, ve en Roberto de las Carreras al «legítimo introductor de la nueva escuela en el Uruguay; y en sus dos hermosos libros de prosa poética, *Saludo a una palmera* y *Psalmo a Venus Cavalieri,* encontramos ya el frenesí del tropo y de la mayúscula, esa fosforescencia verbal que llegaría al *delirium tremens,* pero también a novedades magistrales del vocablo y la rima, en el espíritu desorbitado y genial de Julio Herrera y Reissig.» Y Alberto Zum-Felde reconoce por su lado: «El (Roberto) fué quien introdujo en el círculo incipiente de la Torre, el filtro de cantáridas de su sensualismo y el dandysmo cínico de su acracia.» Alvaro Armando Vasseur, en *Maestros Cantores,* refiere de este modo la posición intelectual de Roberto: «Entonces, ni Rodó, ni María Eugenia, ni su hermano el filósofo Vaz Ferreira, sabían de Reissig. El único "esteta" que descollaba era Roberto de las Carreras, como lo prueba la prosa de *Sueño de Oriente* y las poesías humorísticas, anteriores a las de Darío, insertas en *El Día* de Montevideo.» «Entonces —insiste Vasseur— el maestro estilístico del altillo, que Reissig llamaba "la torre", era Roberto.» Y ubica el período de influencia en el lapso que va de 1897 a 1902. Téngase en cuenta que éstas son versiones de quienes vivieron al lado suyo, y no siempre los más próximos saben ser imparciales u objetivos. Cuando las pasiones reverberan no es fácil ser ecuánime. Y aquella generación que cultivó la egolatría no era la más apta para justipreciar a sus contemporáneos.

De todos modos, se deduce que Roberto de las Carreras era en aquellos momentos iniciales del siglo un personaje digno de atención y cuidado, y que Julio Herrera y Reissig recibió de él un influjo notorio que superó después por sus propios valimientos. Al fundar en 1899 *La Revista,* pide a Roberto una colaboración: allí está en el primer número (20-VIII-1899) la «Galantería» para con *La Revista,* atestiguándolo. En el número 8 (25-IV-1900) el propio Herrera y Reissig le exalta, elogiando *Sueño de Oriente,* «la nota más anticonvencional dada en el pequeño teatro de nuestra literatura». Y destaca: «Roberto de las Carreras es un sibarita que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos.» Sin duda, el «rebaño» no podía sino mirar con ojeriza al singular colega que servía de referencia para tan poco favorable cotejo. En el número 10 (25-V-1900), Manuel J. Sumay, y en el número 11 (10-VI-1900), Oscar Tiberio, argentinos ambos, tejen el encendido panegírico de dicho opúsculo, con un estilo que busca corresponder al clima especioso y sensual del libro comentado, «estrignina *(sic)* en copa de oro». En el número 12 (25-VI-1900), Julio le ofrenda su poema «Plenilunio», con esta sugestiva dedicatoria: «Al sultán Roberto

de las Carreras.» Hasta que un día Roberto, públicamente, protesta, porque se cree saqueado, y reclama a Julio Herrera y Reissig la paternidad de una metáfora. Se defiende, atacando también, el otro, y la polémica sube de tono por parte de Roberto, que desnuda intimidades con virulento desenfado. Esto fue por 1906; las cartas de Roberto y las de Julio pueden verse reproducidas en *Número* (enero-junio 1950), que transcribe también el ácido altercado entre Roberto y Vasseur, publicado en *El Día* de 1901. Insultos, ultrajes, acusaciones, destemplanzas..., malcrianzas, todo saturado de airada acometividad, ventilado por nuestra prensa de antaño, que creeríamos demasiado pacata para dar cabida a tales desahogos, amplía un poco nuestro conocimiento de aquella sociedad montevideana, a todas luces tan ávida de escándalo como cualquier ciudad de nuestros días.

Roberto de las Carreras copió de su propia vida el tono de su literatura. Vivir le ocupaba más tiempo que escribir. Por eso la totalidad de la obra publicada cuajó en opúsculos livianos, de pocas hojas, cuidados en el detalle tipográfico con pasión de *gourmet* intelectual. Además del ya nombrado y nunca visto *Poesía,* y luego *Al lector,* de 1894, edita en 1900 *Sueño de Oriente* —dedicado a Arturo Santa Ana—, y en 1902, *Amor libre,* perverso alegato donde escarnece el amor matrimonial, entre sonrisas que disfrazan mal su despecho. En el fondo es una feroz venganza de su malaventura conyugal, por haberle engañado su esposa Berta Bandinelli. *Parisianas,* en 1904, recoge en 52 páginas comentarios críticos expresados en una prosa rutilante y opulenta, donde mondando la fronda de las metáforas pueden descubrirse bellos aciertos. *Psalmo a Venus Cavalieri, Yo no soy culpable, En onda azul...,* los tres de 1905; *Oración pagana,* de 1906; *Don Juan, La visión del arcángel,* en 1908; *La Venus celeste,* en 1909; *Suspiro a una palmera,* en 1914, aprisionan en ediciones llamativas su irregular monólogo literario. Los poemas primigenios publicados en *El Día,* se habían caracterizado por un matiz risueño y provocativo, jugando al pesimismo, que más adelante se hará sombrío y mordaz. En ellos prevalecía todavía el buen talante de la juventud, el gusto de la humorada, la pirueta traviesa. *Represento un atentado / A las buenas costumbres,* declara ufano en un poema irreverente y festivo a propósito de un artículo del Código Civil que le perjudica. Es verdad que con tal poema no modificará la Ley, pero él se da el gusto, a sabiendas de que molestará a algunos: *Y acaso a muchos les dará tristeza / Que publique estos versos... Con certeza / Doy con ello un disgusto a mi familia.*

En otra ocasión, ante el rechazo o el temor de la mujer que él corteja, dice con magnífica arrogancia: *En cuanto a tu marido / Será*

sólo cuestión de un duelo a muerte. Pero no falta el toque liviano, lleno de gracia: *Espiritual, risueña, descuidada, / Parece que el azar la hizo jugando.* O el impulso rico de lirismo, donde deja sarcasmos a un lado, y se muestra elegíaco y melancólico; como su monólogo frente al mar: *¿Dónde están las sirenas, las ondinas? / Mis aficiones, demasiado finas, / Quieren alguna cosa sorprendente, / Pero a mi alcance, desgraciadamente, / No quedan nada más que aves marinas.* En el poema «Desolación» es —de lo que conocemos suyo— donde se le encuentra más desarmado, más triste y más sincero; el tono de la verdad es evidente: *Tuve miedo: la sombra estaba enfrente...* ¿Imagen poética o presentimiento? *Me encontré con el alma dolorida / En una tierra cruel, desconocida, / ¡Y nadie me esperaba! / ¡Siempre estoy solo! En mi dolor maldito / Hay algo de infinito / ¡Y nunca empieza porque nunca acaba!* ¿Qué le dice a la mujer amada? ¿Tal vez enciéndese de nuevo en esperanzas? *Mas no; te he hallado tarde. La existencia / Te ha gastado, te ha dado la experiencia / De una jornada entera / Todo en tu corazón está lejano, / Y mi amor desolado llama en vano / Tu antigua primavera.*

En nuestra literatura, sin embargo, lo más conocido y característico de la creación de Roberto de las Carreras, es el *Psalmo a Venus Cavalieri,* publicado en 1905. Eugenio Alsina nos hace ágilmente el más completo bosquejo biográfico que hemos leído sobre la actriz y a él remitimos a quien le interese (suplemento dominical de *El Día,* 20-II-1944).

Lina llegó a nuestra ciudad, por vez primera, en los comienzos del siglo. Vino, la vieron y venció. Triunfó y rindió voluntades a su paso. Las mujeres la envidiaron y los hombres suspiraban por ella. Noche a noche, en un palco delantero del teatro Solís, un hombre atildado y llamativo, avasallado por la beldad, asistía, exaltado, a las funciones: era Roberto de las Carreras. De ese amor unilateral nació el poema que tanta celebridad sigue arrojando sobre los dos protagonistas del curioso idilio, a más de medio siglo de aquella juventud y aquella embriaguez, cristalizadas para siempre en el *Psalmo a Venus Cavalieri.*

Espectacular, de formato grande, ostentando el título en letras áureas sobre las tapas ocre atadas con lazos de seda roja; rojas las gruesas hojas, impresas en tinta negra —salvo el ejemplar destinado a Lina, que se imprimió con polvo de oro auténtico—, y en cada página par, una foto original de la famosa cantante, en el apogeo de su juvenil belleza. Y roja la llamarada pasional que galopa desordenadamente en el jadeo atorbellinado del poema. Se ha hablado siempre de la prosa suntuosa y elástica del *Psalmo:* estamos en condiciones de afirmar —manuscrito a la vista— que originariamente fue escrito en versos, de



Roberto de las Carreras



Doña Clara de Zúñiga, madre de Roberto de las Carreras, bisabuela de la autora

medida arbitraria, pero articulados en estrofas, con un ritmo deliberado; y la prosa que conocemos no es sino la yuxtaposición de un verso a continuación del otro, lo que explica la musicalidad y amplitud del período.

En el *Psalmo,* el esteta incendiado y platónico escribió con su pasión la más elocuente de sus lucubraciones, enamorado a lo lejos de la actriz, a la que había conocido en Francia, y que nunca llegó a hablar con su enamorado salmista. Hubo para ella un volumen especialmente impreso y encuadernado con el lujo y buen gusto más exigentes, y fue otro exquisito, Julio Raúl Mendilaharsu, el portador del mismo, en un viaje a París. Nunca se ha sabido qué dijo la Cavalieri, y acaso haya en sus memorias alguna constancia del episodio, si acaso llegó a aquilatar el valor del homenaje: era demasiado bella y no vamos a exigir que, además, fuera inteligente «la mujer más hermosa de todos los tiempos», como la adjetivó D'Annunzio, entendido en la materia. Pero quizá estamos siendo injustos con su sombra.

Dos cosas conviene aclarar en torno del asunto: que Roberto no mantuvo con ella vínculos personales, y que no fue por ella que le sobrevino la locura, como han dado en decir algunos cronistas mal informados. Es absolutamente falso que la pasión del poeta por la Cavalieri resultara causante del mal, de origen hereditario.

Digamos también que el mórbido estilo, arrebatado y erótico del *Psalmo,* donde parece oírse la culminación de una sinfonía, atrae sobre sí las miradas de tal modo que poca atención se presta a las restantes obras. Pero si leemos *En onda azul...,* por ejemplo, nos sorprenderá una ternura remansada, donde el amor no es el hálito quemante y demoníaco, sino la ebriedad dulce del ensueño, con un desmayo de hombre fatigado que busca puerto para sus hastíos: *Sus manos de siderales dulzuras han de inspirar un ruego: ¡Tener el huérfano corazón dormido en ellas!... En ella se desangrara mi ternura...*

II. El atardecer de Luzbel

El literato calla mientras el hombre sigue viviendo. Suerte, fortuna, se evaporan juntas. Dos balazos —amor y jactancia de por medio— lo ponen en riesgo de morir. Cuéntase que recién herido, acudió a su lado un joven amigo exclamando: «¡No se muera, maestro, no se muera!», y el moribundo tuvo presencia de ánimo para contestarle, displicente: «Un discípulo de Juliano no se muere de dos balazos». Genio y figura...

Pero van a empezar los años sombríos, el desamparo económico insoluble para el soñador que alguna vez, con buen humor, escribiera:

¿Cómo queréis que viva sin dinero? / No lo puedo ganar, y ni se acuerda / de tal cosa, mi espíritu ligero. / Por lo demás, colocaría un cero / Lo mismo a la derecha que a la izquierda. Era la verdad. Y el «dandy» soberbio y empobrecido, incapaz de pedir nada, tuvo su providencia en don Domingo Arena, que, discreto y generoso, informó de inmediato a Batlle y Ordóñez, entonces Presidente de la República, de la angustiosa situación del amigo. Diligente, don Pepe dictó un decreto —que, casualidad o intuición, encontramos en el mismo año 1957, en que cumplía medio siglo de promulgado—, por el cual se nombraba a Roberto cónsul en La Plata, en la República Argentina (26-II-1907).

«Los "dandys" no saben otoñar», leímos alguna vez. Para Roberto, el transplante de La Plata a Asunción (decreto 23-VII-1913) —que entendemos que no se cumplió— y a Paranaguá (decreto 7-X-1913), fue, sin duda, una prueba amarga, que entenebreció su espíritu cada día más divorciado del medio que le rodeaba. ¿Cómo conciliar su estilo de vida exquisito, de consumado sibarita, con la atrasada ciudad tropical de Paranaguá? Allí leía vorazmente, como lo prueban las largas listas de libros que encargaba a librerías francesas, afrancesando su nombre: «Robert des Carrères», al firmar los pedidos. Nada sabemos en concreto de su proceso íntimo en aquel exilio consular, pero es fácil presumirlo. En una factura del Hotel Guarany, del 1 de abril de 1914, llama la atención la frecuencia con que aparece la palabra «leite». ¿Vivía de leche exclusivamente? Sabemos que hasta su muerte, su régimen alimenticio era vegetariano. Que en otras épocas ingería huevos crudos por docenas. Pero nos asombra ver en la factura, consignadas en el mismo día, «31 garrafas de leite».

La tormenta sopla sobre sus nervios desquiciados. Vuelve a Montevideo. Prolongados pedidos de licencia por enfermedad, de 1914 a 1925, denuncian la agravación del mal síquico. Vive solo, en una vieja casa de Villa Dolores. Se siente perseguido. Por esa época se vincula a él un jovencito de catorce años, que será su secretario, y cuyo carácter firme le permitió alternar con Roberto sin temer sus crisis violentas ni sus vuelcos de humor. Ese joven será después secretario dilecto de Mendilaharsu, pues reunía capacidad y hombría de bien a la cualidad rara de la discreción y modestia personal; se llamaba Atilio Verdecanna, que pudo tomar Rodó para modelo de *Los que callan,* y a cuya colaboración amable debemos algunos informes sobre el tema. Roberto le dictó durante casi tres años —1914, 1915 y parte de 1916—, durante muchas horas diarias, como si ese monólogo en voz alta le aliviara la continua tensión del alma. Transcribimos los apuntes de Verdecanna, precisando el tema de aquellos dictados:

«La sirena del Adriático» —evocación de Italia, Florencia y Vene-

cia—. «El Renacimiento, con evocaciones magistrales del poeta Máximo». «Un libro sobre el Brasil, como nación y como raza». «Un libro sobre América, en el que destacaba en primer término, como un símbolo, el *Facundo*, de Sarmiento, y la evocación de la ópera *Guaraní*, de Juan Carlos Gómez». «Un libro sobre arte, con profundos estudios críticos, donde evidenciaba, con relieves maravillosos, su enorme cultura mitológica —persa e hindú— hasta detenerse en proyecciones insospechables sobre «El arte desde el punto de vista sociológico».

Todo esto, nunca publicado, se ha perdido, o yace sepulto en la maraña de balbuceantes manuscritos que Raúl de las Carreras, el hijo (un gentilhombre más a la vieja usanza que de estos tiempos, que creía —experiencia de familia— en la sola posesión de la cultura como fortuna duradera) nos confiara. Evocaba Verdecanna el chisporroteo de elocuencia, la facundia imaginativa que se desbordaba, obligando al adolescente a escribir de prisa, hasta ampollarse los dedos, para seguir el ritmo alucinado del dictado apremiante.

La enfermedad lo acorralaba. Todo se le volvía enemigo. Para defenderse, adquirió un revólver —el 4 de junio de 1915—; un Smith & Wesson, calibre 38, que entonces, con 25 cartuchos, valía ¡sólo veintidós pesos! Al dorso de la boleta, ha garrapateado frases febriles y oscuras; pero una más legible nos apena: «¡Sale de herencia la locura, eh?», que ahí, en esa factura, cobra singular expresividad. ¿El advertía, pues, su desequilibrio mental? Sin duda. No sin esfuerzo hemos descifrado algunos párrafos. Roberto se acechaba. Sentía dentro suyo una amenaza, pronta al zarpazo. Palabras y palabras se repiten, con ritmo alucinante, mortificante. En la dislocada escritura nos impresiona la palabra *riel;* también la palabra *martillo;* no logramos comprender el texto, pero las adivinamos de intención agresiva, amenazante. Es el proceso de un alma sufriente, acribillada de dolor, dialogando con un interlocutor invisible que lo persigue sin tregua. «Fatígate de zumbarme en el oído, mosca del infierno...», dice exasperado. Es «el espíritu» que lo acosa, implacable. Demonios inferiores, entidades enemigas lo rodean. «Mi pensamiento apenas aparecido en el riel. ¿Estoy alucinado?... ¿Me he vuelto loco, o mejor dicho, me han vuelto realmente loco?... ¡Misterio! Yo he sentido en mi vida la influencia demoníaca. ¿Cómo defenderse?» ¿A quién acusa? Sabe, con toda certeza, que está hundiéndose en un tembladeral, el hombre que escribe: «Todo el amor de la tierra no sería capaz de templar la fiera esterilidad de mi alma, todas las lágrimas de ternura no ablandarían ese arenal crispado por el odio; la vana rebelión, la inútil querella han perdido este corazón y én el momento en que mi desventura se hace irreparable, un espectro me habla al oído y dice: Pierde la espe-

ranza. El Cuervo de Poe habla un lenguaje igual al de tu héroe, Manfredo...» Este trozo inteligible, entre largas parrafadas que no se comprenden, no es «literatura», sino la confidencia, el desahogo de un espíritu enfermo y lúcido a la vez; le adivinamos el retorcimiento de los nervios, el encrespamiento del alma chamuscada, salpicada de sombras. Habla en tercera persona, entabla consigo mismo un enfrentamiento tenso, perpetuo, que daña. Y dice de pronto: «Roberto, aquí no sirve el talento.» Su mundo se desmorona, y se da cuenta. Las palabras «loco», «locura», aparecen una y otra vez, en el balbuceo incoherente de una razón que se siente naufragar, en pérdida total. «Te quieren quitar la esperanza: la esperanza es una cosa que también se quita», gime. Es triste, fatigante y dolorosa la revisión de esos manuscritos, más aún si se tiene en cuenta que razones de parentesco hacen que nos toquen de cerca. El haz de papeles que hemos separado casi al azar son un mundo caótico, tumultuoso, de difícil acceso, evasión de la cordura. Una historia dramática se levanta de esas hojas arremolinadas, de arrebatada escritura, que se quiebra en frases fragmentarias, entrecruzadas en todos los sentidos. ¡Ah, no se equivocaba al decirse: «Roberto, aquí no sirve el talento»! Algunas de estas páginas hacen pensar en la escritura automática de los *mediums,* y acaso no nos equivocamos al suponerlo. Al respecto, recordamos una frase suya, en *Amor libre:* «Se habría dicho una sesión de Espiritismo, *al que soy tan afecto.*» (El subrayado es nuestro.)

Entre tanto, las licencias de su cargo suman un año con otro, y por fin, en 1923, solicita la jubilación, por imposibilidad física. Tenía cuarenta y ocho años, según consta en el informe médico del doctor Eduardo Lamas, que es categórico; hay error acerca de la edad si tomamos como año de nacimiento el de 1875. Anota el doctor Lamas perturbaciones síquicas, pero como considera posible su curación con un tratamiento adecuado, la solicitud de jubilación le es denegada. Es más: el informe especifica «Intelecto perfecto y sin una alteración en él». Pero Roberto no se convence ni se deja curar. Se sabe un desarraigado perpetuo, en rebeldía ante la sociedad, que él desdeña con vanidad de hombre superior. En abril de 1925, acogiéndose a una ley de febrero de ese año, insiste en la gestión jubilatoria. Señalemos que el informe de 1923 acusaba cuarenta y ocho años; el de 1925 —dos años después— apunta cincuenta y cuatro. El dictamen del doctor Rafael Rodríguez es menos optimista. El mal ha hecho progresos. En la ficha consta su temperamento muy emotivo y exaltado, y un «delirio crónico de persecución, con alucinaciones auditivas». Si bien la conceptúa rara, no descarta la posibilidad de curación. Pero esta vez sí se le concede el retiro, con el número de expediente 3.078, como

vemos en las «Memorias de la Caja de Pensionistas y Jubilados Civiles» correspondientes a los años 1924 al 26, y donde figura con sesenta y ocho años. Evidentemente, no hay certeza sobre la verdadera edad.

Su silueta elegante y provocativa no se veía ya, hacía mucho, por las calles céntricas. El bardo extravagante se había sustraído a la curiosidad y al comentario de los corrillos ciudadanos. «Roberto de las Carreras llenó toda una época montevideana, que fue la de su juventud. Disfrutó del aprecio que merecía su talento, que nadie desconoció; pero disfrutó más todavía con la certidumbre de que ponía una inquietud en los pobres de espíritu y una angustiada palpitación de curiosidad en muchos corazones femeninos. Roberto desapareció al fin. Parece que desde entonces no hubiera nada personal, original y fuerte en la calle Sarandí...» Son palabras de Orosmán Moratorio.



Fuimos a visitarle por primera vez alrededor de 1948 o 49, en el sanatorio particular donde estaba internado hacía muchos años. Alto, erguido, fino, vueltos un plumón plateado los rizos que fueron rubios, cortés, medido el ademán, la actitud galante. Hablamos poco; pero fue él quien nos condujo a su mundo, un mundo detenido al borde de otra época, veinte, treinta años atrás. «Tengo un plan de urbanismo ahora —nos confió—; ya no me ocupo de poesía. Hay que quitar los carritos, que son antiestéticos, y ese hotel tan viejo; hay que dar comodidad al viajero. Hay que hacer jardines, poner palmeras a lo largo de la rambla...» Se refería a las desusadas casillas que en nuestras playas de comienzos del siglo, arrastradas por mulas, conducían a los bañistas mar adentro, y al viejo hotel de la playa de los Pocitos, demolido hace años. Mientras hablaba, veíamos desfilar en nuestra memoria, realizado, ese proyecto que nos confiaba, causándonos una sensación extraña, como una película proyectada hacia atrás. Su tiempo, idealmente, coincidía con la realidad exterior, desconocida para él. De pronto, como si susurrara un secreto, nos clavó los ojos penetrantes diciéndonos: «¡Está todo embrujado! ¡Todo está embrujado!...»

Volvimos otras veces; nos reconocía. Alguna vez que nos demoramos en volver, nos preguntó: «¿Estuvieron ustedes de viaje?» Y siempre con suma gentileza y expresándose con una dicción perfecta que llamaba la atención. Una vez nos dijo: «¡Ahora no se acuerdan de mí, pero cuando yo muera todos volverán a saber quién era Roberto de las Carreras!» Evocamos la predicción que en 1900 le hizo

desde *La Revista* Julio Herrera y Reissig: «Roberto de las Carreras estamos seguros que cambiará algún día de rumbo, anclando —a la hora crepuscular, cuando las ideas nadan tranquilas como cisnes en la soledad del espíritu y el corazón derrama las melancólicas armonías de un órgano— junto a esa playa donde las olas mueren en silencio, como los niños, coronadas de polvo de jazmines, como los viejos.»

No pudo ser más exacta la agorería. Ancló, rota la brújula, andando por otros rumbos. El crepúsculo le sorprendió despojado y silencioso, guardián del enigma de su huerto recóndito. Y nos enseñó que también a Luzbel le llega la hora de envejecer.

Le vimos de nuevo en diciembre de 1957. El poeta vivía entonces en La Paz, en el Departamento de Canelones, entre cuidados y ternura, rodeado del cariño familiar, traspuestos los ochenta años sin darse cuenta. Seguía viviendo en el ayer, maravilloso regalo concedido a su ancianidad por un destino que le reservó el sufrimiento y la injusticia. Fresco y puro el rostro sonrosado, sano, fuerte, todo pulcritud —¡y cómo no, con tres baños diarios de agua fría, verano e invierno!—, todo lejanía. Nos aproximamos para darle la mano, y lo primero que nos dijo —un poco tieso el gesto, levantando el brazo como para evitar que se acorten distancias— nos estremeció:

—«Estoy esperando la partida... ese traslado que no llega...»

Se refería a su traslado al Paraguay —¡todavía!—, pero nos sonó penosamente la otra verdad encerrada en sus palabras.

El hombre diabólico que cultivó la poesía y la neurastenia como dos formas de aristocracia; el revolucionario de los poemas amatorios; el aventurero desadaptado y en pugna con el medio; el espadachín novecentista se había convertido en ese viejecito esbelto, que vivía en un presente que no era el nuestro, y dialogaba en voz alta con los espíritus.

No nos dio lástima. No le compadecimos; ni había por qué. Tenía su mundo propio; era el amo de su dislocado universo, y vivía en él, soberano distante, emperador de su utopía, que a veces se negaba a dormir porque «el sueño quita los sueños». Pensábamos en Peer Gynt cuando exclama: «Yo fui libro de cantos dorados en manos de mujer. La sabiduría y la locura no son más que erratas de imprenta.» Así fue en el caso de Roberto.

Había algo inaccesible a su alrededor, una invisible muralla que lo defendía. Atrincherado, disimulado detrás de sí mismo, se le fue acercando la hora del atardecer, blandamente, como una compensación a tantos huracanes.

Roberto de las Carreras estaba, serenamente, esperando la partida, y su misterio se iría con él.

III. Gloria y ocaso de un elegido

Arcángel, mi corazón, Sinaí de los tormentos,
¡relampaguea de dolor!

(«La visión del arcángel».)

La vida de Roberto de las Carreras, que fue como un guante arrojado en reto a los cánones de una sociedad que le quedaba estrecha, ha servido siempre a los cronistas el plato fuerte de la comidilla literaria, y todos han mordido en el buen bocado, regocijados asistentes a un festín que no tuvo piedad para el ser humano que se despedazaba para saciar la voracidad de los comensales.

Es verdad que él fue un desafío a las convenciones; es verdad que se ufanó en quebrantar normas y sobresaltar la rutina; es verdad que cultivó deliberadamente la insolencia, la excentricidad, el revuelo, díscolo y cándido ángel malo que fomentó en el Montevideo finisecular su propio mito, como una planta exótica que se expandía incómoda en el clima burgués y mojigato de sus contemporáneos.

Pero no es menos verdad que Roberto de las Carreras sintió en torno suyo, desde muy temprano, la curiosidad maligna y el comentario avieso sobre sus orígenes que, si ilegítimos, eran tan encumbrados, era tan preclaro el abolengo patricio, que lo hicieron más visible aún, y, desde muy temprano, comenzó a tascar el hierro de un estigma que no era culpa suya. Indudablemente el fermento hereditario de demencia y rebeldía que alentaba en él recibió estímulo ante la afrenta sostenida que se arrojaba sobre su nacimiento; indudablemente fué tenaz el aguijón clavado una vez y otra en el alma neurótica; y por reacción, entre callar pasivamente sobre aquello de lo cual todos hablaban, o hablar él primero y más fuerte, reír más alto que nadie, y provocar antes de ser atacado, optó por la actitud beligerante y ostentosa. Cabe creer que le causó daño la perpetua curiosidad, la habladuría que le seguía los pasos; sin duda alude a la mortificante situación que le rodeara siempre, en esta frase aislada, perturbada ya su mente cuando la escribió: «La cuestión indecisión, el alfilerazo público, la impunidad de la *canalla*.»

La avasallante juventud de Roberto conoció el triunfo, el halago mundano, el deslumbramiento de los que le sabían rico, la aprobación de sus excentricidades en las que todos reconocían el asomo del talento. Era la hora dorada de las bohemias ilustres, la conjunción de glorias que se reunían para tomar cafés en las madrugadas de un Montevideo que nunca ha vuelto a tener tan alta la fiebre del verso, de la palabra encendida, de la creación, del arte, de la polémica, del discurso; que vivía en plena vehemencia de ideales y estimulaba el

alarde del intelecto, enfática de mayúsculas, abundosa de signos de exclamación y suspensivos, desorbitada, con la misma exageración de las melenas y las ondeantes chalinas de sus vates soñadores y pobres.

Roberto de las Carreras, antes de su viaje a Europa, que le llevó quizá hasta Turquía, había ingresado al mundo literario con un volumen de versos publicado con el seudónimo de *Conde Kostia,* y otro ya con su verdadero nombre, *Al Lector,* de 1894. «Sólo una parte del poema *Al Lector,* de Roberto de las Carreras, se publicó en la selección de poesías uruguayas, llevada a cabo por Víctor Arreghine en 1895. Se ofrece allí también una noticia breve del poeta y se le asignan dos libros de versos y una novela, como obras publicadas hasta entonces», escribe Emilio Oribe, quien señala «los valores líricos intrínsecos, una exquisita madurez de expresión, gran seguridad en los procedemientos e ironías de planos superiores admirablemente manejados», en los poemas de dicha antología, y llega a afirmar Oribe, refiriéndose al dominio mostrado por Roberto en el uso del verso alejandrino adaptado del francés: «En esta parte del continente sólo Roberto de las Carreras se preocupó de la construcción de hermosísimos poemas escritos en esa novedosa forma métrica.» Vaz Ferreira —seguimos leyendo a Emilio Oribe— transcribe en *Ideas y observaciones* y en su ensayo sobre «percepción métrica», fragmentos de aquellos poemas; y concluye Oribe sosteniendo categóricamente que, «en lo que se refiere a la constancia y habilidad y riqueza, en la utilización de la novedosa forma métrica, el poeta uruguayo aventaja a Gavidia y a Darío, pues mientras éstos incidentalmente usaron el alejandrino francés, intercalándolo entre las formas propias del español, Roberto de las Carreras escribió sus poemas utilizando entera y sabiamente la variante francesa» (Emilio Oribe: «Roberto de las Carreras y el verso alejandrino», Revista *Hiperión,* núm. 8).

Es interesante señalar que ese proceso de adaptación métrica, el muchacho veinteañero lo había madurado antes de su contacto con la capital francesa. El dominio de ese idioma, que perfeccionará viajando, era ya completo. Pues también es innegable que Roberto poseyó un bagaje considerable de cultura, que no descuidó de acrecentar en ningún momento de su vida.

Cuando, luego de tres años de ausencia, regrese a Montevideo, vivirá los años más sonados de su anecdotario, padecerá su amor propio por el fracaso de su matrimonio, se constituirá en el terror de las jóvenes y en la pesadilla de los maridos, y entre 1900 y 1905, su intimidad turbulenta y desequilibrada irá jalonando su existencia espectacular con folletos en los que patentiza el arrebato, el numen excitado, el crotismo exhibicionista: *Sueño de Oriente, Amor libre, Don*

Juan, Oración pagana, El Amor y el Divorcio, Yo no soy culpable..., En onda azul..., y el más celebrado y difundido, *Psalmo a Venus Cavalieri,* nacen en ese lustro. En todos, un espíritu ardoroso que no recata su desdeñosa impudicia, su altanería, su soberbia de aristócrata que quiere desconcertar a los buenos burgueses y firma con candorosa petulancia, como lo hemos visto en la dedicatoria de su retrato para Alfredo Marfetán, nada menos que... «Luzbel de las Carreras». También datan de ese lapso —1905 y 1906— las dos jugosas y clamorosas polémicas de Roberto, con Alvaro Armando Vasseur la primera y con Julio Herrera y Reissig la segunda, a las que ya nos referimos, y en las que perfecciona hasta lo inverosímil la ingeniosidad exasperada del insulto con los matices más originales, desapacibles e hirientes de nuestros anales literarios.

Después de esas fechas, se inicia el descenso. Como un claroscuro —aguafuerte sombrío— su existencia tiene antítesis violentas. Primero fue la mocedad brillante, la fortuna, la gallardía física, el dandismo desenvuelto que tuvo muchos imitadores, la notoriedad literaria, el incienso de la aprobación. *Y a casi todos mi persona inspira / una especie de burla cariñosa,* decía en un poema. «Cariñosa»: se le mira benévolamente, todavía. Vendrá después la contrariedad, el infortunio, el repudio de las gentes, la penuria económica, el refugio de un oscuro consulado en una provincia brasileña, el exacerbamiento de su mal síquico, para ir cayendo, peldaño a peldaño, en la sombra de sí mismo. La sombra de Luzbel...

Va a quedar atrás la hora pontifical del Café «Moka», de los hermanos Roletti, ubicado en Bartolomé Mitre y Policía Vieja. Allí imperaba «Roberto Magno», entre jóvenes adictos y secretarios voluntarios que recogían al dictado sus improvisaciones, que él no se dignaba anotar; concurrían «Aurelio del Hebrón», que más tarde, dejado a un lado el seudónimo, daría paso al crítico decisivo que es Alberto Zum-Felde; Carlos María de Vallejo, José G. Antuña, Natalio Botana, Alfredo Marfetán, Julio Raúl Mendilaharsu, Avelino Basilio Velasco, el pintor De Cádiz, Domingo Arena, Anacleto Dufort y Alvarez. Aunque hay quienes los incluyen en la rueda, no pertenecían a esta tertulia Lasso de la Vega ni Florencio Sánchez; éste iba al Café «Suizo». Acudimos a los recuerdos de don Alfredo Marfetán, que con suma gentileza evoca esos tiempos de compartida camaradería. Se refiere a la fraternal intimidad de Roberto con Arturo Santa Ana, a su carácter silencioso, pese a la fama turbulenta; a la gran ingenuidad, o credulidad, de Roberto; a su ingenio chispeante. Nos tiende un trocito de papel con una frase sonora y enfática: «Abriré una tumba e internándome en ella, llegaré hasta el fondo ancestral

para alumbrar con mi pensamiento la inmensa soledad suspensa»; era una frase anotada por Barboza, estudiante de Medicina que desempeñaba el papel de secretario suyo en aquellos años, antes de recibirse y marchar a Tacuarembó, donde murió. Estaba Marfetán con Roberto en el Café «Moka», cuando alcanzaron a éste los primeros ejemplares de su opúsculo *Don Juan,* y aquél sugirió enviar uno a la Sociedad «Entre Nous», que integraban distinguidas señoritas de la *élite* montevideana: Alvarez Mouliá, Pena Díaz, Saavedra, y cuya sede estaba en la calle Sarandí, en los altos de la Casa Maveroff. Recogió la idea Roberto, y firmó un ejemplar que Barboza llevó en seguida, dedicándolo, maliciosamente: «A la Sociedad "Entre Nous", con el ruego solícito de que sustituya su nombre por el de "Entre Nous... et Vous, ¡Don Juan!"» ¡Y estas pecaminosas travesuras espantaban a las severas matronas! Marfetán rememora la elegancia de Roberto, su apostura, su destreza en el manejo del florete, su costumbre de entrenarse en la rinconada de la plaza Zabala a la una o dos de la mañana. Señala asimismo su maravillosa manera de decir los versos, y recuerda algunas madrugadas lejanas sobre las cuales ya ha pasado medio siglo, cuando Roberto, en un «boliche» en la esquina de las calles Colonia y Paraguay, recitaba en impecable francés *Les Nuits,* de Musset.

¡Horas distantes! Se sonríe al contarnos que cierta vez, momentáneamente resentido con Roberto, Zum-Felde dejó de concurrir a la tertulia del «Moka». Y el poeta, que estaba con Marfetán y Barboza en su mesa habitual, le vio cruzar acompañado de Vallejo, Antuña y Botana, y apuntó risueño: «¡Ahí van los huelguistas!» Otra vez, pasaba Lasso de la Vega, el bohemio magnífico, que llevaba uno de aquellos enormes galerones de la época, e hizo exclamar al impertinente: «Pasa el condenado a galera...»

Nuestro amable informante insiste en el costado iluso, soñador, del poeta, sobre el cual corren tantos episodios, los más apócrifos, como el de su afición al ajenjo. «No tomaba una gota de alcohol. Café, sí, en gran cantidad.» Y, más importante aún que el aspecto anecdótico, el amigo de Roberto subraya la seducción que sobre éste ejercían las bellas palabras, llegando a sostener, por ejemplo, que «la palabra Byron tenía para él la vibración sonora de una cuerda de arpa»; y su convencimiento de la influencia de los apellidos en el destino de las personas, que le hacían proferir cosas como éstas: «Si Víctor Hugo se hubiera llamado Juan Pérez no hubiera escrito *La leyenda de los siglos*», o: «Si Napoleón se hubiera llamado José Fernández no habría pronunciado en la campaña de Egipto aquello de "¡Soldados, desde lo alto de estas Pirámides cuarenta siglos os contemplan!".»

Pero todo eso ha ido sumergiéndose en la penumbra, como su razón. Su historia pública, desde comienzos de la segunda década del siglo hasta su jubilación, se cierra en diez fichas del Ministerio de Relaciones Exteriores, a partir del Decreto del 26-II-1907 por el cual don José Batlle y Ordóñez lo nombró Cónsul en La Plata. Toda la final historia dolorosa se sintetiza en ellas: Julio 23/913, Consulado en Asunción. Octubre 7/913, Consulado en Paranaguá. Noviembre 26/914, Consulado en Villa Encarnación (no fue nunca). Enero 24/925, licencia indeterminada por enfermedad; resolución 23-I-1925 que regulariza situación. Febrero 14/925, licencia. Prórroga de tres meses; resolución 13-II-1925. Mayo 14/925, solicita licencia de tres meses. Mayo 23/925, licencia; se le concede prórroga de dos meses con goce a contar del 13-V-1925. Julio 15/1925, licencia; solicita prórroga hasta obtener su jubilación. Julio 24/925, jubilación concedida el 20-VII-1925. Nota del Ministerio de Hacienda.

Tras la fría impersonalidad de las fichas, bulle el penoso drama, la enfermedad que avanza, la locura que le martiriza.

IV. El fin del infortunio

Cuando supimos que había muerto el poeta anárquico y desdichado, el 13 de agosto de 1963, fuimos de nuevo a hojear el puñado de viejos manuscritos torturados que años atrás nos confiara su hijo y familiar nuestro, Raúl de las Carreras, ya fallecido también. Con paciencia hemos procurado desentrañar alguna revelación, algún atisbo del alma abrasada que se confió a ellos en el extravío de su razón, pero el hombre difícil y amargado, susceptible y cauto, se escamotea tras su embozo de sombras. La escritura tortuosa, fatiga y apena, pero de pronto un párrafo, una frase, una palabra suelta, obligan a la reflexión. Mucha luz, a veces demasiada, se ha proyectado sobre sus excentricidades montevideanas. Pocos datos tenemos, en cambio, de los años vividos en Paranaguá. ¿Qué hizo el Manfredo rioplatense, en un clima riguroso, lejos de sus tertulias, expatriado de la ciudad vieja donde cada esquina lo reconocía? Sin duda, la temperatura, el medio, todo conspiró en su infierno. Quizá fuere la lectura su única evasión. Parece atestiguarlo la correspondencia con editoriales, francesas principalmente, a las que solicita el envío de libros, con el proverbial gusto por las buenas encuadernaciones. En un block de cartas del Hotel «Guarany», de Joao Richiardella, anotada de su propia mano, consta una lista que se extiende a lo largo de diez hojas, que abarca desde los cuentos de Perrault a Rabelais, desde los *Essais* de Montaigne a

Don Quixotte, de los clásicos griegos a los manuales de higiene o libros de arte, en francés todos, señalando a un costado «Reliure amateur-toile-tranches dorées» y anotando al lado el precio en francos de cada uno. Pedido o inventario, ¿qué se hizo de aquella biblioteca? Las cartas de la librería Armand Colin, de París, están dirigidas a «Monsieur Robert des Carrères, Rue Montévideo, n.º 6, Curytiba». Un borrador de Roberto pide a la misma casa «des grammaires et diccionaire *(sic)* pour l'étude de la langue grecque et le prix de ces livres pour faire la demande». De todo esto se desprende que la preocupación por la cultura seguía viva en él, pese a la adversidad de su destino.

Y de pronto encontramos un folio que nos deja en suspenso. Otra mano que la suya, algún amanuense sin duda, escribe al dictado, al editor Antonio Barreiro. El poeta ya ha regresado a Montevideo —sin duda en alguna de esas licencias que fueron prorrogándose hasta su jubilación—. Y el texto dice lo siguiente: «En la ciudad de Curitiba, capital del Paraná, en casa de un editor llamado Hoffman, dejé un material de imprenta destinado a la impresión de un libro, me ha sido imposible interesar a nadie en el hecho de hacerlo traer; me dirigí precisamente a su casa a fin de que se escribiera a Hoffman; la respetabilidad de la casa, el hecho de tratarse de la misma actividad, editorial, etcétera *(sic),* parece ofrecer garantías; no he recibido contestación; renuevo con ésta la proposición de que usted se interese; hágame saber por el portador si algo puede hacerse en ese sentido.» Pero lo que más nos llama la atención es una anotación manuscrita del propio Roberto: «Este libro se halla dedicado a Dios, muy alto y misericordioso.» ¿Qué es esto? ¿Existió tal libro? ¿Y con tal dedicatoria? En el librepensador, si así fue, ¿trataríase de conversión inesperada? ¿O sarcasmo, ironía, burla? ¿Cómo saber de aquellos materiales, probablemente nunca rescatados?

En esas licencias por enfermedad que le trajeron de regreso a la patria, vive en cierta época en una casa modesta de Villa Dolores, insistiendo en su régimen vegetariano, que seguía desde hacía años. Ya en facturas de su hotel de Curityba, nos llamó la atención la enorme cantidad de «garrafas de leite» ingeridas por «O Illmo. Snr. Roberto de Las Carreiras», como consignamos más arriba. Otro alimento que ése no figura en las mismas. Y escribir, escribir, dialogando consigo mismo o con «el espíritu», demonio que no se separa de él, se le vuelve obsesivo, pesadillesco. Los manuscritos de esos años lastiman, porque trasuntan desesperación, angustia, clamor de un alma que ha extraviado la ruta y se da cuenta. De pronto, un llamamiento desesperado: «¡Roberto, Roberto, Roberto, Roberto!» Se llama a sí pro-

pio, se alude en tercera persona, se desdobla. De repente, párrafos incomprensibles, extraños: «Tengo un aire de escapado y es lo que hace mi infelicidad, pues no siendo de América no soy tampoco de Europa. ¿De dónde soy, pues, de la Luna? Me he declarado, por mi propia cuenta, heleno, creo descender directamente de los primeros que al hablar cantaron. La vida no sería para mí sino un canto, si a ello no se opusieran la pitada de las usinas o el estruendo de las locomotoras y de las maquinarias. ¿Qué hacer? Confiar en la brevedad de la vida. Para mí el tiempo no pasa.»

Repetimos: «el tiempo no pasa». ¿Advertía entonces la falacia de su mundo, ese mundo que para él se detuvo en el umbral de la madurez, prolongándose desde el momento en que su razón se apaga, en un ininterrumpido presente en el que permanecía inmóvil, espectador de su caída, aturdido por las voces que resonaban dentro de sí, martirizándose al punto de que la palabra «insufrible», repetida una y otra vez, parece la clave que da la medida real de su tormento? Su trasmundo de sombras está invadido de espectros crueles que no le conceden el supremo bienestar de la paz, del reposo íntimo. El «espíritu», con el que se enzarza en dialogados balbuceantes, vertiginosos, no le da tregua. Lo hostiga, golpea, ronda constantemente. «¡Roberto, Roberto, Roberto!», se grita, desesperado. Su existencia se enfrenta con un espejo deformante, y la caricatura parece salir del azogue y atormentarle despiadadamente. Entre páginas de extensos desvaríos, exclama de repente: «Roberto, a los hijos naturales no se les respeta»: sin duda ahí subyace el nudo de su drama, de su patético sino. Incoherente, inconexo, su pensamiento galopa desbocado, salta de uno a otro tema, como si volcarse en las cuartillas fuera el solo desahogo para un sufrimiento que se palpa, pues transmite su vibración y su angustia jadeante aunque la escritura sea indescifrable. Se da cuenta de que está todo perdido. Quizá por eso se aferró a su frontera entre razón y delirio, y se quedó allí, tras la puerta de la realidad, resarciéndose de su frustración, después de haber sido mimado por la suerte y haberlo tenido todo en las manos para un gran destino. El gran burlón, el satírico y desdeñoso Roberto de las Carreras, el «dandy» agresivo y protagónico, que se concedía a sí mismo «interviews voluptuosas» cuando su mujer lo engaña, el que escribía a Lisette las cartas desenfadadas que inserta en *Sueño de Oriente;* el que defiende la libre elección del amor en la *Oración pagana,* junto con la cordura va despojándose del humorismo, de la petulancia, del gesto bizarro, del arrogante énfasis que tuvo su ápice en el *Psalmo a Venus Cavalieri.* Cuando empieza a sentirse «vacilante, en los campos de la ebria

razón metafísica»; cuando su acento se espiritualiza y el soplo filosófico arrecia en su creación literaria, inicia la etapa postrera que lo arrodilla ante su infortunio.

De ese infortunio, ¿qué documento más hiriente y convulso que ese haz de manuscritos deshilvanados? De ellos se desprende que un orbe confuso, poblado de ruidos enloquecedores, de seres enemigos, lo acorrala. Un nombre de mujer aparece, frecuente: «es preciso dejar de pensar en Leila»...; «la mirada demoníaca de Leila»... ¿Quién es «la preciosa Leila», que aparece nombrada tantas veces? ¿Criatura real o enamorada imaginaria? ¿Qué «vecinas» son esas a las que menciona con recelo a cada paso, las vecinas que «comentan», «hablan», «dicen», «murmuran»? Y siempre, aquí y allá, el término revelador: «insufrible». ¿Puede extrañarnos que dijera: «Te quieren quitar la esperanza; ¿la esperanza es una cosa que también se quita»? ¿Se refiere a esa ignota Leila cuando escribe: «Su voz fina, femenina, muy suave, la voz como la de una monja, por su pureza, su compostura, me habla queriéndome disuadir, reprochándome que yo la he dominado, que por mí se ha perdido, que "se reía de mí", qué inconstancia, me dice. ¡Hay interés en que yo me aleje, criatura! Bella criatura, entre tú y yo se interpone un mundo insospechado... los malos espíritus»?

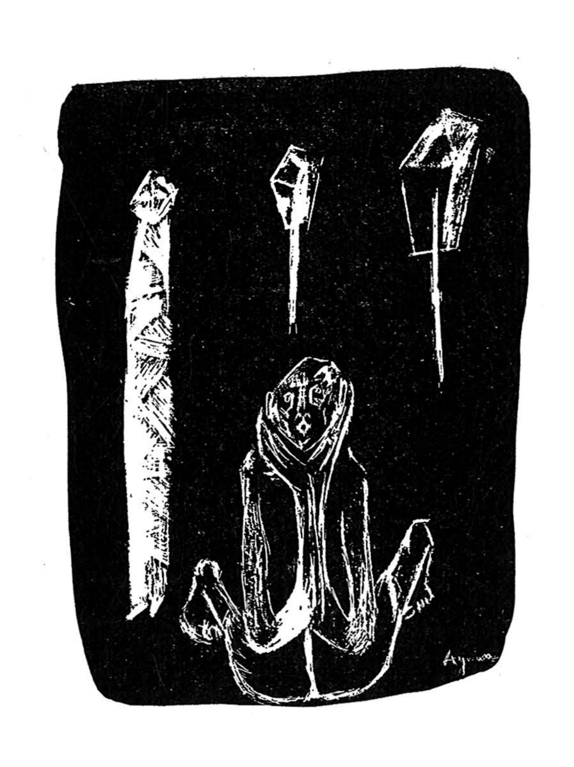
En el crispado, desolador peregrinaje por estos papeles amargos, donde aparecen repetidamente «Bó» y «Bá», nombres con los que sin duda bautizara a algunos de esos infernales espíritus que convivían en su conciencia, nos sale al encuentro otro fragmento curioso, en el que hay extravío y lucidez, penosa radiografía de un alma atribulada: «Las bocinas se hallan sonadas por los demonios. Las bocinas, cuando está bó (?) es insufrible. Insufrible, me dice el espíritu, insufrible. Las pruebas de que es un espíritu quien habla: mi pensamiento es al punto conocido por las vecinas; es al punto anunciado por las bocinas lejanas, por voces callejeras; yo había observado que mi pensamiento era por las criaturas repetido en la calle... Luego, yo hablo, respondo a la voz que me es dirigida, me responde y hasta discute conmigo; es más, no necesito expresar mi pensamiento; apenas éste se inicia en mi cerebro es respondido por la voz que me habla al oído... Mis gestos, mis actos en la oscuridad son conocidos al punto y comentados por la voz en la oscuridad. Lo que me aparta completamente de la hipótesis de ventriloquía, el fenómeno... Por otra parte, ¿cómo un ventrílocuo a distancia podría hallar siempre mi oído y el oído derecho como si supiera que la audición del izquierdo es imperfecta por causa de una enfermedad ha tiempo sufrida? La inteligencia que se revela parece expresar el sentir corriente; es exactamente como si

hablara el oído de una persona de este mundo. (Esta noche va a morir, dicen las bocinas; moriré cuando así se halle dispuesto en el Orden.)»

Así fue, pobre poeta de la desesperación y la locura; sí, Roberto, «aquí no vale el talento». En su desequilibrio poblado de duendes, de formas larvadas, ¿cómo defenderse? ¿Fue para exterminar a tanto fantasma por lo que compró en la Armería Oriental el 4 de junio de 1915, un revólver de grueso calibre? ¡Como si pudieran aniquilarse los espectros a balazos!

La vida tensa y exasperada rompió al fin sus resortes, y el apaciguamiento llegó como último regalo de las hadas díscolas y rencorosas que lo amadrinaron al nacer. El tiempo tuvo al fin piedad de él. Y poco a poco el invierno suavizó el drama, y una noche de olvidos fue apartando del desterrado los espectros tremendos. Entró en la ancianidad desposeído, sin recuerdos, dulcemente cuidado por su hijo hasta que éste murió, por su nuera, sus nietos, que le rodearon amorosamente en su penumbra, sintiendo a ratos que «todo estaba embrujado», pero sin rebelarse ya contra el embrujo. Su muerte cierra el ciclo de su vida física, pero no interrumpe una leyenda que echó a andar con él desde la mocedad.

DORA ISELLA RUSSELL
Casilla 2.611, zona 2
MONTEVIDEO (Uruguay)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

EL HUMANISMO DE MAQUIAVELO Y GUICCIARDINI *

Poco después de morir su autor, convirtióse la obra de Maquiavelo en el eterno tema de polémica del pensamiento político europeo, y tan sólo en los dos últimos siglos ese lugar ha venido a ser ocupado por Rousseau primero y, más tarde, por Carlos Marx. Y con la salvedad, aun entonces, de permanecer el nombre del republicano florentino como símbolo de toda orientación política de signo totalitario. Lo vemos en la literatura política que surge a raíz de la última guerra: un libro que refleja la atmósfera intelectual de esos años, como *El mito del Estado,* de Cassirer, no podía carecer de un par de capítulos consagrados al maquiavelismo. Maquiavelo se inserta así sin grandes dificultades en una línea que, teniendo como cimas a Platón y Hegel y en otros puntos intermedios a Gobineau y Carlyle, vendría a terminar en los Estados totalitarios de nuestro siglo. Sin embargo, en los últimos veinte años, se ha ido superando esa parcial injusticia hacia el autor de los *Discorsi,* al ganar terreno la estimación de Maquiavelo «el humanista», el pensador que justificó el poder no desde la maldad de los hombres, sino en su calidad de *tristi,* de insuficientes frente al complejo de circunstancias externas. Como, precisamente en septiembre de 1949, hizo ver Merleau-Ponty ante un congreso sobre humanismo y ciencia política, «la condena de Maquiavelo, tan común hoy, toma entonces un sentido inquietante: sería la decisión de ignorar el cometido de un verdadero humanismo». Siguiendo estos nuevos cauces, el intelectual de hoy enlaza, más que con el precursor de la razón de Estado, con el escritor que dramáticamente presenta a nuestras miradas la autonomía del hombre moderno, conseguida al alto precio de ser consciente de sus posibilidades y verse una y otra vez, por la fortuna, el mundo, la sociedad —el nombre es lo de menos— incapacitado para ejercerlas. Con claridad y amargura lo dicen los primeros versos de la canción que abre *La Mandrágola:*

* Comentario al ensayo *Maquiavelo,* de Alberto Moravia, en *El hombre como fin, y otros ensayos;* Losada, Buenos Aires, 1967, y al estudio de Félix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth Century Florence;* Princeton University Press, 1965.

Perché la vita è brieve
e molte son le pene
che vivendo e stentando ognun sostiene;
dietro alle nostre voglie,
andiam passando e consumando gli anni,
ché chi al piacer si toglie
per viver con angosce e con affanni,
non conosce gli inganni
del mondo; o da quai mali
e da che strani casi
oppressi quasi—sian tutti i mortali.

Por esta razón se ha revisado con creciente interés su biografía, se le ha enraizado más y más en su circunstancia histórica y, en lógica consecuencia, se ha desenterrado su nexo con Guicciardini.

Este último paso se hacía necesario ante la desigual suerte corrida por la obra de ambos pensadores, pues si hasta mediados del siglo XVII pervive la influencia de Guicciardini en el pensamiento político y, naturalmente, en el quehacer historiográfico—recordemos el caso de Bodino—, a partir del Barroco su interés decae y apenas en nuestros días cobra nueva actualidad. Una prueba es lo acaecido con la españolización de su nombre. Es en la segunda mitad del siglo XVI, según creemos, cuando se produce la adaptación del nombre de Guicciardini a nuestra lengua, de la misma forma que los de Machiavelli y Bodin se convierten en Maquiavelo o Macavelo y Bodino; en pleno siglo XVII, Cabrera de Córdoba nos habla de las historias de Guichardino. Cuando un siglo más tarde otro historiador español, el jesuita Masdeu, se apoye repetidamente en fuentes italianas, entre ellas ya no figuran los escritos del florentino. El hecho no es privativo de nuestro medio cultural y si en Italia los hombres del *Risorgimiento,* con una edición de sus obras, dan los primeros pasos hacia su retorno, aún hoy se encuentra en curso su publicación definitiva, y los mismos *Ricordi* no han alcanzado un texto definitivo hasta 1951. Testimonio bien elocuente de lo cercano de esa vuelta, siquiera parcial, a Guicciardini.

Nuevas perspectivas en un caso, redescubrimiento en el otro, alcanzados desde distintos puntos de vista, caminando sobre senderos intelectuales en apariencia divergentes. Los dos libros de que vamos a ocuparnos resumen esta situación. El uno, un conjunto de ensayos, fruto de la especulación de un novelista contemporáneo al que con frecuencia se ha puesto en tela de juicio desde supuestas perspectivas *morales;* el segundo, resultado de una minuciosa investigación efectuada con el objeto de reconstruir el entorno social y cultural de los dos pensadores. Pero ambos, el novelista Moravia y el historiador Gilbert, convergen en que el fin de sus trabajos es ante todo precisar las bases humanistas

de Maquiavelo y Guicciardini. Por encima de la aparente disparidad encajan, pues, en un común denominador que justifica una revisión conjunta. Y su objeto se limitará a contrastar, muy de pasada, esos dos caminos de aproximación a que venimos refiriéndonos.

☆

Apenas iniciada esa búsqueda de un nuevo humanismo que quiere ser *L'Uomo come fine*, Moravia se encuentra con Maquiavelo. Hemos, pues, de preguntarnos por el sentido de este encuentro, por el lugar que ocupa el pensador florentino para el humanista actual. Y esto requiere unas palabras sobre el propósito que entraña *L'Uomo come fine*. Es suficiente abrir el libro y seguir la corta exposición de motivos que contiene su prefacio: «querría subrayar—nos dice en él Moravia—que *El hombre como fin* no pretende ser en modo alguno una defensa de ese humanismo tradicional carente ya de vida, sino un ataque al antihumanismo que se oculta hoy bajo el nombre de neocapitalismo; y una cauta aproximación a la hipótesis de un nuevo humanismo.»

La imagen de Maquiavelo que ha llegado a nosotros, piensa Moravia, se deriva del hecho que, como pocos, supo enmascarar una actitud personal tras el método propio a su forma de pensamiento. Se impone así la separación de lo que ha sido el maquiavelismo en la ciencia política y Maquiavelo, a efectos de poder adentrarse en este último.

Lo haremos a través de *La Mandrágola*. La pieza teatral de Maquiavelo ha sido casi siempre desplazada, como obra menor, muestra de ingenio, y también de la inmoralidad, al margen de la esfera política, de su obra, que así cobraba carta de naturaleza en la larga serie de escritores *inmorales* de la literatura europea, desde Boccaccio, pasando por La Fontaine, al propio Moravia. No es menester señalar según qué criterios. Por eso, reivindicar *La Mandrágola* era para Moravia tanto como hacerlo con su propia creación literaria. Y, desde estos supuestos, las crudezas, la corrupción o el cinismo que figuran en las páginas de la comedia abocan a un solo fin: reflejar el alma de un hombre «profundamente desengañado en cuanto a los afectos privados, la religión y la conciencia ética». «*El Príncipe* y las restantes obras políticas son, concluye, un intento magníficamente logrado de galvanizar este ánimo por medio de la única pasión que aún albergaba: la pasión política.»

Surge entonces la comparación con Guicciardini. También en éste la política se nos aparece como modo de realización fundamental, pero falta esa pasión que brilla en las páginas de Maquiavelo o, de existir, «se subordina a una clarividencia serena y triste». Es la distancia que ya hace evidente una primera lectura conjunta de ambos escritores.

«Guicciardini era de temperamento muy diverso a Maquiavelo. Con un ingenio menos vehemente, menos imaginativo, menos artístico, tenía empero, quizá por esto mismo, una personalidad moral más íntegra, una consciencia más aguda, una inteligencia más equilibrada.» En los que hay lugar todavía, a pesar del pesimismo que destilan muchas de sus páginas, para un resto de humanismo que no sería dable hallar en la extenuación moral de Maquiavelo. Lo muestra la misma noción de *particulare,* que no se reduce al conjunto de los intereses materiales del individuo, y que cabe ampliar a un auténtico desarrollo de la personalidad moral. El súbdito del *Diálogo sobre el gobierno de Florencia* tiene pocos puntos de contacto con el coetáneo instrumento de *El Príncipe;* la libertad sigue siendo un valor político esencial en el primero.

Para el hombre de Maquiavelo, según el esquema que nos traza Moravia, la política se convertía así en única razón de vida, en la sola justificación de una existencia privada de todo sentido moral. Explicación de aparentes contradicciones en la propia vida de Maquiavelo, como su oscilante y desafortunada adhesión a la República, de que era partidario convencido, y a los Médici, a quienes, no lo olvidemos, está dedicado *El Príncipe.* De esta suerte se alcanza una radical separación de la política y la moral, de la política y la ideología, de la política y la religión: y el resultado hubo de ser una técnica política, no una ciencia política. Y la técnica es un elemento, y no el esencial, de la ciencia.

La última paradoja de *El Príncipe* es su célebre capítulo XXVI, la exhortación para liberar Italia de los bárbaros. Todavía hoy no se han apagado los ecos de la vieja polémica acerca de su conexión con el cuerpo de la obra que, en ocasiones, han velado las contradicciones que su mismo interior encierra. Cabe admitir según Moravia, desde su perspectiva ahistórica, que la exhortación suponga un aparente contraste con los capítulos precedentes, «pero lejos de haber en ello cotradicción, estas dos partes, tan distintas en la inspiración y en el contenido, están entre sí ligadas por un vínculo fundamentalmente psicológico». Conviene insistir en la ahistoricidad —que es algo distinto a la carencia de sentido histórico— que ofrece, sobre todo en estas páginas finales, nuestro ensayo. Lo denota esa insistencia de Alberto Moravia en la justificación psicológica de la obra de Maquiavelo, y ello limita, no hay duda, el alcance de sus apreciaciones. Pero queda en pie esa espléndida caracterización final del florentino, como portador de «humanismo, por tanto trágico, sobre un fondo psicológico de rebelión y ansiedad».

Reducido a contrafigura, una vez más, Francesco Guicciardini, «un hombre mediocre y perfectamente conocedor de las propias limitaciones y, dentro de estas limitaciones, ordenado y equilibrado».

Moravia buscaba un primer apoyo en Maquiavelo en su tanteo hacia

un nuevo humanismo y, al hacerlo, ha elaborado uno de los más penetrantes análisis de la personalidad del pensador florentino, aun renunciando, o quizá dejando en la sombra toda consideración hacia su circunstancia histórica. Como los restantes ensayos que integran *El hombre como fin,* el «Machiavelli» recoge en sus cortas páginas la prueba del rigor analítico que preside la obra del novelista italiano.

☆

En el ensayo de Moravia teníamos a Maquiavelo, por decirlo así, desgajado de su circunstancia histórica; por contraste, analizar la misma cuidadosamente constituye el objeto principal de Félix Gilbert en el segundo libro que comentamos. La intención se expresa en el mismo subtítulo del *Machiavelli and Guicciardini* que entrega a nuestra consideración el profesor de Princeton: «Política e historia en la Florencia del siglo XVI.» El entorno social en que escriben y, ante todo, en que viven nuestros dos pensadores va a ser la primera preocupación de un estudio conducente a trazar con perfiles claros sus respectivas personalidades intelectuales. Hay, como veremos, un engarce entre el ensayista Moravia y el historiador Gilbert: en un caso, humanismo *para* hoy, humanismo *desde* hoy en el segundo. Y este denominador común implica la coincidencia en su fin de dos métodos en apariencia divergentes.

«Los estudiosos de Maquiavelo y Guicciardini —explica Gilbert en sus líneas introductorias— han utilizado en primer término una aproximación biográfica: la explicación de la génesis de sus ideas ha sido buscada en la investigación de sus carreras y en el desenvolvimiento de sus mentalidades, tal y como podía reconstruirse a partir de sus propios escritos. Yo he intentado hacerlo por un camino en cierto modo diferente. Iníciase este libro con una descripción y análisis de las corrientes y tendencias dominantes en política e historia, y tras bosquejar la escena contemporánea, he tratado de situar las ideas de Maquiavelo y Guicciardini en este contexto. Solamente el cuarto capítulo se consagra por entero a Maquiavelo; en los tres primeros apenas aparese su nombre. Guicciardini se nos muestra con mayor frecuencia a lo largo de todo el libro, pero, como en el caso anterior, sólo un capítulo, el último, está centrado exclusivamente sobre él.»

Siguiendo este plan, los dos primeros capítulos describen el complejo cuadro de las tensiones políticas de Florencia en los finales del cuatrocientos, en torno a la caída de los Médici. Y la novedad del estudio de Gilbert reside en un análisis a fondo de las *pratiche,* procedentes de los archivos de Florencia, las cuales ofrecen una base para reconstruir la

problemática de los años que median entre 1494, año en que cae la república, y 1512, que ve la vuelta de los sucesores de Lorenzo. Eran las *pratiche* los resultados de las consultas efectuadas por el Gran Consejo a un grupo más o menos reducido de ciudadanos *(pratiche larghe* o *pratiche strette),* y en ellas puede observarse la coherencia en el trasfondo del pensamiento político florentino. Desde luego, la novedad que parecía demostrar Meinecke en la terminología de Maquiavelo se ve oscurecida si pensamos que conceptos como *fortuna* o *necessitá* no sólo resuenan con eco metálico en sus escritos, sino en cualquiera de las representaciones precedentes de los ciudadanos del Arno. Ese fondo común se aprecia en que «todos los ponentes creían que había un estrecho ámbito en que la razón del hombre puede ser efectiva, y que las fuerzas no racionales también gobiernan el mundo de la política». Y las palabras empleadas para designar este contraste son, justamente, las de *ragione* y fortuna. Entendida la primera ante todo como algo limitativo, como oposición a la voluntad, al deseo, y como medio para deducir las reglas generales del comportamiento humano y, después de la deliberación, aplicarlas a cada caso particular; en tanto que, como más tarde en Maquiavelo, la fortuna personifica todo el mundo de fuerzas no racionales, cuando menos condicionante de la conducta libre del hombre. Cercana a ella, la necesidad, acumulación de fuerzas adversas que solamente autoriza una reacción mecánica, sin lugar a previsión.

Sobre este telón armónico, la pluralidad de cuestiones políticas suscitadas en el período republicano. Especialmente, en los inicios del siglo, tiene lugar la polémica sobre el gobierno amplio o el gobierno restringido que defienden burgueses y aristócratas, respectivamente, para la ciudad. En contra del *governo largho,* emergente de la revolución de 1494, los aristócratas intrigaron continuamente en favor de la atribución del poder a una junta de veinte o treinta miembros o, cuando menos, a un consejo de doscientos privilegiados que cubriera las funciones del Gran Consejo, dominado por las clases medias. Sólo después de diez años de pugna, y al borde ya del regreso mediceo, conseguirán los aristócratas en 1512 la creación de un senado como institución clave de la política florentina. Es cuando, desde su embajada ante el Rey Católico, escribe Francesco Guicciardini su *Discurso de Logroño,* «sumario de las demandas aristocráticas de reforma en aquel momento».

Presidido por el criterio de alcanzar una eficiencia racional, el discurso de Guicciardini contiene la pretensión de reestablecer el control aristocrático sobre Florencia. El sistema propuesto es un régimen mixto, de un Consejo popular, un senado y un *gonfaloniere* vitalicio, como sustento del gobierno libre y ordenado de la república. Pues, como nos dice en uno de sus recuerdos, «los hombres naturalmente desean ser

libres», y la libertad popular garantizada por el Gran Consejo compensa con la estabilidad sus posibles inconvenientes; pero tanto para evitar el gobierno popular como el despotismo del gonfaloniero, se hace preciso un consejo reducido de ciudadanos, «compuesto de hombres elegidos y la flor de la ciudad, con quienes se consulten y deliberen las cosas importantes de la república». «Es ciertamente, insiste, una de las más importantes cosas para mantener la libertad verdadera y total, que exista un medio que regule la ignorancia de la multitud y ponga freno a la ambición de un gonfaloniero; y, no obstante, es necesario que intervengan en él todos los hombres que posean *cerebro* y *reputación*.» El justo medio perseguido por Guicciardini refleja la ideología del humanismo aristocrático, incluso en la crítica de los hombres de la nueva sociedad que a la búsqueda de gloria y honor han sustituido la del dinero y la riqueza. Si bien, al lado de estas consideraciones arcaizantes, resalte siempre la lucidez de su visión de la sociedad italiana del primer tercio del siglo XVI. Es un período que Francesco Guicciardini vive con toda intensidad, bajo el peso creciente de sus contradicciones derivadas de servir año tras año a un régimen al que detesta. Es así como, fiel embajador pontificio, «necesitado a amar *per il particulare mio* su grandeza», confiesa su inclinación a Lutero por la sola posibilidad de quitar el poder de las manos de la corrupción romana *(Ricordi,* 28). O, como advertía en otra ocasión: «No combatáis jamás con la religión, ni con las cosas de Dios, pues este objeto tiene demasiada fuerza en la mente de los estúpidos.» Siempre desde el ángulo de su realismo racionalista, Guicciardini defiende el predominio de la aristocracia en la forma mixta de gobierno, alejándola del poder del pueblo, «ese animal loco y lleno de mil errores», y de la tiranía que, como el gobierno mediceo, «es un estado que tiene del todo alienados de sí a los hombres de la mayor parte de la ciudad». Y es este gobierno justamente el que se establecía en Florencia pasados sólo tres meses desde que, el 27 de agosto de 1512, concluyese nuestro autor en Logroño su discurso sobre la reforma constitucional de aquella ciudad.

El decenio siguiente contempla el dominio efectivo del Papa León X, sobre un fondo, empero, de inestabilidad. El *chi vuol esser lieto sia, di doman non c'è certezza,* de los días dorados de Lorenzo el Magnífico, seguía vigente, aunque los hombres de la restauración se esforzasen en describir ésta con los rasgos más esperanzadores. Como en un célebre *trionfo* expresara Jacopo Nardi: *cosi nasce dal ferro un secol d'oro.* En realidad, muy pronto iban a confirmarse los augurios pesimistas de Guicciardini. Y en este período de crisis en el devenir político florentino, dividida la ciudad entre savonarolianos y

defensores de los Médici, escribe Nicolás Maquiavelo el núcleo de su obra política.

No podemos detenernos como fuera preciso en examinar el medio centenar de páginas en que, con verdaderos rigor y corrección, nos entrega Félix Gilbert su análisis del pensamiento político de Maquiavelo. Por consiguiente, marginando otros temas que ya otros historiadores recogieron suficientemente, tomemos el pasaje que alude al término *stato*. «Se ha dicho que Maquiavelo dio este significado a la palabra *stato,* introduciendo de este modo el concepto en la literatura política. Pero cuando Maquiavelo escribía, la palabra *stato* no era nueva. Había sido utilizada frecuentemente en la literatura política italiana del siglo XV para significar el poder y el aparato de poder de un individuo o de un grupo gobernante: por ejemplo, *lo stato de' Medici* o *lo stato di Francesco Sforza.* Este es también el significado más usual de *stato* en los escritos de Maquiavelo. En ocasiones, escritores contemporáneos suyos usaron *stato* para designar un área geográfica. Este uso de la palabra puede también encontrarse en las obras de Maquiavelo; así, llamaba a la *terraferma* veneciana un *stato*...» Con análoga pulcritud, desfilan ante el lector los restantes elementos de su obra, centrados en torno a la visión de la política como orden autónomo, del hombre estrictamente como *homo politicus.*

Y la conclusión: a pesar de sus deficiencias, al «colocar a la política en la corriente de la historia, al demostrar que toda situación es única y exige del hombre el empleo de todas sus fuerzas para conjugar todas las potencialidades del momento», el pensamiento de Maquiavelo prolonga su vigencia hasta el mundo de hoy.

Si Maquiavelo diseña un nuevo giro en la concepción de la política, un papel similar desempeña Guicciardini acerca de la historia. ¿Qué sentido tenía la historia para el humanismo?, ¿qué corte venía a significar con el orden medieval? «Mientras que en la Edad Media la historia servía para probar el poder de Dios, la concepción humanista según la cual la historia enseñaba al hombre a aspirar a la virtud y a evitar el vicio, ponía el acento sobre el poder que el hombre era capaz de ejercer. Ciertamente, los humanistas reconocieron que el control humano sobre los acontecimientos era limitado y que mucho dependía de la Fortuna. Pero para el humanista seguía existiendo un área dentro de la cual era la historia un proceso movido por el hombre.»

La finalidad pragmática contenida en la historia para el humanista permanece en los escritos de Francesco Guicciardini. Aunque cuando, en 1538, comienza a escribir la *Storia d'Italia,* los días de optimismo y esperanza hubieran pasado para siempre. La historia, más que reglas de conducta, ofrece al hombre la posibilidad de una actitud

filosófica frente a unas fuerzas exteriores que, de cualquier forma, prevalecerán. «En último término, escribir la historia sirve para mantener la dignidad del hombre.» En cuanto al estilo, Guicciardini sigue a sus predecesores humanistas, lo que no le impide una depuración crítica de los hechos que le acerca a nuestros días. La lección que de la historia deriva no es, empero, solamente la impotencia humana ante el inevitable predominio de la Fortuna; al renunciar a su pugna con el mundo exterior, el hombre conserva ese poder en su esfera interna. Permanece, en consecuencia, su valor moral: «la historia obliga al hombre a hacerse consciente de su propio valor intrínseco».

Al mismo tiempo, la renuncia a buscar un orden que trascienda la historia y determine su curso, la negación de toda posibilidad providencialista, le conduce a fijarse en el mismo devenir, en el cambio constante como objeto de investigación. «Así el historiador obtuvo su propia función peculiar, y la historia alcanzó existencia independiente en el mundo del conocimiento; no había otro lugar sino el que la historia misma ofrecía para buscar el significado de la historia. El historiador se convirtió a un tiempo en cronista e intérprete. La *Historia de Italia* es la última gran obra de historia según los moldes clásicos, pero también es la primera gran obra de la historiografía moderna.»

No obstante, a nuestro modo de ver, conviene precisar esta afirmación. Tanto en las palabras iniciales de la historia citada, como en alguno de sus recuerdos, confirma siempre Guicciardini el valor moral de la historia. «Aun cuando los hombres deliberen con buen consejo, los efectos son a menudo contrarios: tan incierto es el futuro. A pesar de lo cual no es para darse como bestia a la presa de la fortuna, sino como hombre caminar con la razón.» De esta actitud ante la historia del humanista derivará el sentido ejemplar de la misma en el Barroco. Ahora bien, aunque menos que Maquiavelo, también Guicciardini sigue estando alejado de toda consideración de la historicidad del hombre, que sólo alumbra dos siglos después el pensamiento ilustrado. Las circunstancias cambian, mitigan la significación de los acontecimientos pasados, pero «todo lo que ha sido para el pasado y es en el presente, lo será aún en el futuro» *(Ricordi,* 76). Es preciso tener esto en cuenta a la hora de valorar con justicia la modernidad de la concepción histórica de Guicciardini.

Finalmente, creemos que el contenido de las páginas excusa toda insistencia en elogiar el libro de Félix Gilbert, una obra magistral, que llega a nosotros precisamente con la versión española del clásico estudio de Renaudet sobre el pensador de Florencia. Y que, una vez más, descubre la inconsistencia y la parcialidad de toda historia de las

ideas construida siguiendo sólo a los grandes pensadores, aun cuando sus autores alcancen el nivel de Holstein o Meinecke. Con su espléndido libro, Félix Gilbert ha conseguido un indudable paso hacia adelate en el conocimiento del mundo renacentista y, concretamente, de los dos hombres que dieron una nueva orientación al pensamiento político desde la Florencia de la primera mitad del siglo XVI.—ANTONIO ELORZA.

CIVILIZACION Y CAPITALISMO: UNA OBRA DE BRAUDEL

Vida material, vida económica, capitalismo. Tres fases, o mejor, tres modalidades de la existencia humana entre los siglos XV y XVIII, que se superponen y se entrelazan, según la visión analítica de Fernand Braudel, manifestada en su último libro (1). La vida material, aparentemente inmóvil y retardataria, pero no exenta de sorpresas y de súbitas aceleraciones, ofrece al hombre que se enfrenta con su entorno soluciones venidas de la noche de los tiempos (p. 10). La vida económica representa un paso más: es, en sí misma, casi un sistema (p. 10). Y el capitalismo, que se levanta sobre las otras dos fases, trascendiéndolas, utilizándolas para sus fines, presenta desde sus orígenes los decididos rasgos de modernidad, agilidad y racionalidad (p. 11).

A la civilización material está dedicado este primer tomo, que comentamos, mientras que un venidero segundo volumen estudiará la vida económica y el capitalismo. *Civilisation matérielle et capitalisme* se presenta, pues, como obra muy ambiciosa, que trata de abarcar en apretada síntesis la *longue durée* de cuatro siglos de historia mundial.

Decir «civilización material», como Braudel reconoce, es apuntar a una miriada de temas, a millones de hechos anecdóticos —pero que en su repetición encubren un profundo sentido—, a «polvaredas de historia», que forman una «microhistoria»—término que Braudel forja sobre el de «microsociología», usado por Gurvitch (p. 434)—. Acaso nosotros podríamos llamar «intrahistoria» a esta braudeliana «civilización material». No deja de ser inquietante la aproximación de estos dos términos, de dos hombres, en definitiva, tan diferentes como Braudel y Unamuno. ¿Será Braudel, historiador profesional, un herético de la historia? A Unamuno le gustaba soñar en la tradición eterna, en

(1) FERNAND BRAUDEL: *Civilisation matérielle et capitalisme* (XV^{e}-XVIII^{e} siècle). Tomo I, Col. «Destins du monde». Librairie Armand Colin, 1967; 463 pp.

la historia [que] *brota de la no historia.* Oigámosle: «No fue la restauración de 1875 lo que reanudó la historia de España, fueron los millones de hombres que siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo el sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868, las mismas sus labores, los mismos los cantares con que siguieron el surco de la arada»... «En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna...» (2). Debajo de la historia...: es casi el mismo término que usa Braudel—bien que citando a otros historiadores—para designar las migraciones de pueblos en Europa y Asia desde el siglo XIV al XVI: «Une course de relais, en somme: c'est ainsi qu'Alexandre et Eugène Kulischer, deux admirables historiens, voient cette histoire silencieuse, ce glissement de l'Allemagne à la Chine avec ces courants souterrains, comme dissimulés sous la peau de l'histoire» (p. 71). Tanto Unamuno como Braudel tienen razón en detenerse un momento—o unos años—ante el mundo de los silenciosos, sin los cuales la Historia carece de sentido, es todo lo más historia de superficie, plana y un tanto irritante. Pero la separación en estadios inevitablemente horizontales entre la historia y la no historia, entre la historia y lo que hay por debajo de su piel, quizá resulte arbitraria. Vida material, vida económica, capitalismo: «ce sont des simplifications» (p. 11). Braudel señala en la Introducción a su libro el problema metodológico que inicialmente se le presentó: historiar primero el mundo del capitalismo vencedor, y después, el de las masas subyacentes; o bien, proceder al revés, como lo ha hecho, de los estadios inferiores a los superiores. Pero acaso habría sido mejor, menos diseminado, trazar una síntesis unitaria de la evolución humana y de sus persistencias e innovaciones, presentar los estadios inferiores, medios y superiores en su común dimensión temporal.

Para mirar por debajo de la historia, Braudel tiene que realizar el admirable virtuosismo de transformarse sucesivamente en demógrafo, historiador de la medicina y de la economía, de las costumbres, las formas de vida, la casa, el vestido y la moda, las técnicas, los transportes, la moneda y las ciudades; siempre un poco geógrafo, un poco ameno narrador. La índole de la colección en la que el libro ha sido publicado, le ha obligado a prescindir de la indicación erudita de sus fuentes, pero afortunadamente esta falta será subsanada en un cuaderno de la revista *Annales* («Economies, Sociétés, Civilisations»).

En primer lugar el número, la demografía. Cuantos más habitantes hay en un espacio histórico-geográfico determinado, tanto mayor

(2) UNAMUNO: *En torno al casticismo.* Cap. I («La tradición eterna»). Colección «Austral», 2.ª ed. Buenos Aires, 1945; pp. 28-29.

y mejor es el número de las técnicas utilizadas, hay más progreso. Pero no siempre el número es en sí mismo progresivo. En ocasiones es causa de subalimentación, de epidemias y pestes. Braudel se interna en el terreno movedizo de los cálculos de población: Rosenblat, la Escuela de Berkeley, Beloch, Carr Saunders, etc. Un hecho destaca: no sólo Europa, como se viene diciendo, ha aumentado de población, sino todas las partes del globo. No basta decir que este éxito se ha debido a los progresos de la higiene: la explicación valdría quizá para Europa, pero no para aquellas zonas del planeta en las que la higiene es o ha sido absolutamente desconocida. Braudel aporta una solución general: todo ha estado en función de los cambios climáticos, cosa que no hay que entender de manera excesivamente simple, a estilo de los viejos astrólogos, ya que las influencias del clima sobre la vida humana son con frecuencia complejas y sinuosas. No obstante, a pesar de estos amortiguadores, fruto del hombre inteligente que Braudel es, aquí se manifiesta plenamente la creencia en el determinismo geográfico, que acaso sea de antiguo la más profunda inclinación de su autor. (Lo digo con el máximo respeto: el determinismo geográfico, que pareció estar superado en los albores del siglo XX, vuelve a retoñar con fuerza en nuestro mundo occidental. ¿Estamos viviendo un nuevo positivismo?)

Y con los cambios de clima, el estudio estadístico de natalidad y mortalidad lleva a Fernand Braudel a otra importante afirmación: con el siglo XVIII termina un antiguo régimen biológico, en China y en Europa, pero más especialmente en Europa occidental—y no en toda ella por igual. Hasta entonces muerte y vida habrían guardado cierto equilibrio. Braudel pasa revista a las hambres catastróficas y repetidas, a las epidemias, las pestes y las enfermedades en general. Entre muerte y vida se había establecido como un movimiento de mareas, flujo y reflujo. Pero poco a poco, al restablecer el equilibrio, la mortalidad iría quedándose más aquí de sus primitivos niveles, hasta que al llegar el siglo XVIII el equilibrio se habría definitivamente roto en beneficio de la vida. Así, lentamente, siglo tras siglo, en el pórtico de nuestro propio vivir, habría triunfado el número, «dont tant de choses auront dépendu» (p. 68).

Durante mucho tiempo la historia del mundo habría sido la historia de los numerosos contra los débiles en población, primera presentación de lo que hoy designamos con el nombre de países desarrollados y subdesarrollados.

Con ello ya podemos volver la vista al pan nuestro de cada día. Entre los siglos XV y XVIII todo el mundo se alimenta casi exclusivamente de productos vegetales, excepto Europa que es carnívora —allá

en China algunos mandarines *prueban* la caza o la carne de buey. Europa es la región del pan (el pan blanco para los señores: cuestión de clase social), del trigo y de los cereales secundarios. El Extremo Oriente es el arroz, América el maíz. Fuera de estas áreas quedan los pueblos primitivos y los casi primitivos. Cada una de estas culturas —en su doble sentido, el originario y el actual— tiene su historia y sus *responsabilidades*. El arroz explicaría la civilización china, cerrada sobre sí misma, que da la espalda a las montañas (¡las montañas, que tanto han significado en la vida europea!) El maíz, fácil de cultivar y de cosecha abundante, explicaría el *ocio* de mucha gente, aprovechado por las civilizaciones precolombinas —maya, azteca, incaica— para la construcción de pirámides, de muros ciclópeos o de la increíble ciudad de Machu-Pichu: la consecuencia sería la tristeza de las poblaciones sometidas a este inmenso esfuerzo constructivo, tristeza sólo paliada de vez en cuando por la borrachera de chicha o de *sora*.

Braudel pasa a estudiar el servicio de la mesa, con sus dos extremos: lujo y miseria. El lujo, que pasa de moda y vuelve, encubre una lucha de clases y de civilizaciones. Frente a la rudeza primitiva, poco a poco va creándose una tradición refinada, de «savoir vivre»; a la par que progresa el aderezo, la presentación de la mesa, van creándose las diferentes cocinas nacionales europeas. Porque Europa es en el mundo privilegiada, aunque amplias masas de europeos vivan casi en la miseria (a partir de 1550 la carne desaparece prácticamente de su dieta). Braudel hace historia de la sal, los productos de la leche, los huevos y las grasas, los pescados y las pesquerías, la pimienta y el azúcar. Después se detiene en agua, vino, cerveza, sidra, el alcohol y el alcoholismo, el chocolate, té, café y, como final, el tabaco. Historias elementales, diríamos remedando a Neruda.

En rápidos trazos presenta Braudel lo que pudiéramos llamar una historia social de la arquitectura. La casa de materiales ricos, piedra y ladrillo, y la de materiales pobres, madera, barro y otros. Y el interior de la vivienda, sus elementos estructurales y sus muebles —o la ausencia de mobiliario, puesto que los pobres no disponen de él. Sólo Europa posee mobiliario múltiple, y China doble: el tradicional milenario y el recibido por influencia occidental, cuya pieza fundamental es la silla.

Y a continuación las técnicas, las fuentes de energía. En primer lugar el hombre, con su musculatura y sus antiquísimos útiles de trabajo, la utilización de la fuerza animal, el viento y el agua (el molino y la noria), la vela de los veleros, la madera, el carbón vegetal y el mineral. Aparte, insuficientemente aprovechado, el hierro, de precoz

elaboración en China, tardía en Europa. Y con el hierro, los otros metales.

Viene después la mirífica historia de la pólvora, la artillería, los arcabuces, mosquetes y fusiles, el papel y la imprenta —invento occidental ya conocido en China sin embargo en el siglo IX, y en el Japón poco después—, la atrevida navegación europea y los problemas que presentaba la travesía del Atlántico. La lentitud de los transportes terrestres: un poco de agua y la vida se anima.

Ya en la linde con los estadios superiores, la moneda, la economía monetaria y el crédito, técnica todavía no generalizada. Y las ciudades, mundo aparte. Originalidad urbana del Occidente, que abre el futuro. El libro termina con unos cuantos acertados trazos impresionistas, que componen la maravillosa historia de Nápoles, San Petersburgo, Pekín, Londres y París.

A la manera oriental *Civilisation matérielle et capitalisme*, tomo I, podría titularse «El libro de los mil libros», o de los mil temas. Braudel se desenvuelve en él con soltura de veterano «connaisseur», aunque no falten aquí y allá las imprecisiones o las exageraciones, como cuando dice (p. 76) que los actuales países de Méjico y del Perú «redeviennent indiens». Esto es situarse en una tesis indigenista, simpática en su momento por sus connotaciones sociales, pero ya sobrepasada. A lo largo de todas sus páginas, Braudel se complace en darnos noticias curiosas, como aquella de que la Inquisición española fue encargada de la rara misión de evitar el contrabando de caballos (p. 266), o la referencia a la extraña moneda de coral que circula actualmente por Nigeria, Sierra Leona, Costa de Marfil, Liberia, etc., y que se fabrica —todavía hoy— en Toscana. Muchos de los datos más agudos, datos de microhistoria vivencial, los toma Braudel de los relatos de los viajeros: Gemelli Careri, el P. de las Cortes, etc. Nos hubiese gustado tener algunas precisiones biográficas sobre estos curiosos personajes.

No obstante la riqueza de elementos con que Fernand Braudel ha compuesto su libro, al terminar de leerlo quedamos perplejos, sumidos en inquietante relativismo. La explicación evidentemente está en que este libro sólo cobrará pleno sentido cuando aparezca el segundo tomo.

Y —punto final— las numerosas ilustraciones que adornan este volumen han sido escogidas con verdadero gusto y arte. Son en sí mismas una delicia. Sólo citaré una, a manera de ejemplo: los portugueses vistos por los japoneses (siglo XVII), plancha en color reproducida del Rijksmuseum de Amsterdam.—ALBERTO GIL NOVALES.

J. C. STEKELMAN Y LAS FORMAS DE SER DEL DIBUJO

El dibujo no es la forma,
es la manera de ver la forma.

DEGAS

Si es verdad que «las cosas nos miran» —como afirma P. Valéry—, las imágenes creadas por J. C. Stekelman nos están mirando desde el lugar que tienen destinado. Nos miran porque son cosas, entes vitales capaces de provocar nuestra atención, solicitando una correspondencia, una comunicación.

El fenómeno se cumple cuando también nosotros miramos las imágenes, porque del encuentro de esas dos visiones «dirigidas» —una que llama y atrae, otra que responde «atraída»—, nacerá el encuentro capaz de lograr la comunicación deseada.

¿Quién ha mirado? Una, dos, no interesa cuántas imágenes hechas con una línea, con varios planos, donde los tonos cromáticos enriquecen a veces las diferentes estructuras. El universo que tenemos delante aparece a la vida por obra del dibujo, una de las formas que hace suya la *expresión plástica.* Intentaremos pasar el umbral de los primeros contactos, para penetrar en el espíritu de las nuevas formas. Ellas mismas, mostrando la desnudez de su verdadera naturaleza, responderán con claridad y justeza a nuestras especulativas apetencias.

Ese muro de imágenes características que nos rodea y nos observa —nos mira «con tiempo»—, está hablando de la concretización de una experiencia, es *conocimiento.* La vibración que alimenta la vitalidad específica del mundo de las formas plásticas, testimonia esta vez una serie de experiencias vividas por Stekelman; la realidad del testimonio está en la «concretización» y «clarificación» de un *sentimiento* que lo urge a dibujar, en determinados estados vivenciales.

Cuando la imagen aparece —ahí sobre el papel—, Stekelman (y todo el que dibuja) *sabe* que era eso, y no otra cosa, la razón de ser de su aproximación al trozo de papel, con el lápiz, la pluma o el pincel en la mano (la intervención de Valéry va a resultar valiosa en este diálogo curioso que estamos sosteniendo con el dibujo).

Dice Valéry: «Existe una gran diferencia entre ver una cosa no teniendo un lápiz en la mano y verla mientras la dibujamos.» Podemos agregar que dicha diferencia no radica en la cosa, sino en el ser que tiene o no tiene en su mano un lápiz. Porque el que mira y penetra una cosa con la intención de «llevarla al papel» —expresión ya muy conocida—, se aproxima a ella con el propósito de *llevarse al papel,* a la superficie blanca que lo está esperando. Entonces mira buscando una

correspondencia entre la forma que está fuera de él y esa vibración que lo urge a crear una forma suya, únicamente suya, aunque en apariencia tenga que ver con el modelo «elegido».

Por eso «el dibujo no es la forma, sino la manera de ver esa forma». Pero aquí Degas hace alusión a la «forma-modelo», aquéllas que utiliza el creador, y nosotros pretendemos examinar las estructuras plásticas, las resultantes. La *manera de ver* compromete al que ejecuta, al artista que quiere ver en dicha forma el instrumento indispensable para poder expresarse.

Sin las formas exteriores elegidas por Stekelman, el papel no hubiera llegado jamás a vibrar con la presencia de unas figuras nacidas como de un recuerdo claro, acumulación de ciertas experiencias vividas, deseadas o sentidas. Decíamos que Stekelman «quiere ver en la forma», y el proceso de la creación es así. Para corroborarlo escuchemos otra vez a Valéry cuando afirma: «Es preciso «querer» para «ver», y esta visión deseada va a hacer del dibujo un fin y al mismo tiempo un medio.»

El filósofo-poeta hace referencia al *fin* y al *medio* —de la conjunción de estos dos vocablos surgirá el dibujo y el dibujante, es decir, la obra de arte—. Para despejar las incógnitas (el arte es también un conjunto de teoremas con varias hipótesis e infinitas tesis), contemplaremos cada término por separado. El camino más fácil nos conduce al encuentro con las obras, a esos dibujos que hace J. C. Stekelman. Y si los analizamos —teniendo en cuenta siempre que nacieron de «alguien»— vamos a descubrir el *fin* del que habla Valéry.

El dibujo como forma incorporada al universo de la cultura

A poco de observar un dibujo de Stekelman —rostros en su mayoría, el ser humano siempre—, nos damos cuenta que esas imágenes tienen un cuerpo y un espíritu. Cada una *es* diferente, se presenta con un cuerpo distinto y un espíritu que le es particular y único. Presentarse significa «hacerse visible», «mostrarse». ¿Cómo se muestran dichas imágenes, cuál es la *materia externa* que ha modelado la mano de J. C. Stekelman para hacer posible la organización de esas estructuras dibujadas?

El artista puede elegir dos elementos para estructurar sus formas: la línea o el plano, y dentro de este último tiene la posibilidad de trabajar con blancos y negros o con color. Stekelman elige las tres variantes; maneja la línea y el plano y utiliza el color.

Preguntemos en seguida: ¿Qué diferencias acusa el dibujo cuando se emplean los distintos procedimientos enunciados? Desde un punto

de vista puramente formal, las diferencias se hacen visibles en la «apariencia» de la imagen plástica. Construir (y eso es dibujar, es arquitecturar la imagen), con una línea que recorre el papel según los dictados de una mano que obedece a una mente —que también es espíritu—, no es lo mismo que estructurar (estructurar es *dar forma*), organizar los planos que se aglutinan plásticamente, con el propósito de obtener la imagen deseada.

Una primera diferencia está en el carácter mismo del elemento empleado. La línea tiene una sola dimensión, es un ente «casi abstracto», es límite, punto final de una forma; representa la separación real entre la imagen protagonista y el espacio que la contiene. De este lado aparece el rostro que quiere mostrar Stekelman; del otro lado está el espacio que contiene y envuelve al rostro. Es una sola línea que va y viene, obedeciendo —aunque sea con resistencia—, al dibujante dispuesto a transformar una superficie blanca y limpia, en un espacio inundado por la presencia permanente de un rostro, una bailarina.

Por medio de la línea Stekelman nos dice *cómo es* una imagen, porque la muestra para que nos mire. Pero además, resalta la característica que la hace «ser así» en el momento que él la capta, dándonos, en consecuencia, el gesto caracterizador de esa «presencia». Esta adjetivación (el carácter distintivo de la imagen), no corresponde sólo a la apariencia, compromete también a los contenidos profundos de toda forma plástica. Ellos están allí porque una *voluntad intencional* —la del artista— los ha hecho posibles. Volveremos a considerar este problema cuando busquemos al responsable, al creador.

Dijimos que el plano es el otro elemento plástico que dibuja. Un plano es una superficie, tiene una forma; con un conjunto de formas planas, el dibujante debe construir su imagen. Pero ¿de dónde salen las primeras formas, los planos primeros? Del mismo dibujante que los fija de acuerdo con la *idea* que tiene de la imagen que se propone estructurar. Respondiendo a una forma que está buscando su propia y auténtica organización, J. C. Stekelman en este caso, juega con los planos que él mismo se procura, y los organiza según un orden determinado e inalterable. El plano es imagen dibujada y es límite; más allá del plano está, otra vez, el espacio que la contiene.

Línea y plano responden a la esfera de lo intelectivo, al orden, a la construcción; por eso es posible dibujar con ellos. No existe forma sin dibujo; plásticamente hablando es lícito asegurar que nada existe sin el dibujo, porque la forma es dibujo. Este puede estar explicitado o no; en Stekelman es evidente (es la razón de ser de la imagen); en Van Gogh está por dentro, es el esqueleto que sostiene todos los peligros a los que se atrevió un creador con mayúscula. Gracias a la fuerza de un dibujo

poderoso, sus imágenes, a punto de desvanecerse, no se desarticulan porque existe un «andamiaje interno» que soporta la fantasía de una construcción que es paradigma de un engañoso «desequilibrio perfecto».

Hablamos de la línea desnuda y del plano monocromo, es decir aquel que vale en su relación de contraste entre el blanco del papel y el negro de la superficie «incorporada» a él. Pero Stekelman emplea también el color, introduce un elemento más en ese universo sorprendente de imágenes que pertenecen evidentemente a una realidad extraña y sugestiva.

¿Representa el color una tercera posibilidad de dibujar? No; el color es también forma, forma que en este caso es un plano. Por lo tanto, la aparición del cromatismo es una variante, una vestidura distinta con la que se puede presentar el plano. Sin embargo, ateniéndonos a que el color es el elemento de la emotividad, el exponente más cercano a los estados afectivos del artista, conviene detenerse en el dibujo del artista que nos interesa, para insistir en el análisis de este elemento de la expresividad.

Los colores escogidos por el dibujante, nada dicen acerca de la emotividad o de la sensibilidad afectiva. Están colocados como colores, por lo que ellos son, valorizados por su propia vibración cromática. Es el color tomado en su dimensión primera, esa de siempre, que rechaza estar al servicio de un estado afectivo transitorio. Es el color que se muestra con la fuerza de su propia naturaleza, como lo hacen el plano y sobre todo la línea (los fauves fueron los primeros en otorgar ese valor al color, cuando lo aplicaron obedeciendo al «impulso institivo» que los guiaba en la elección y el uso de los mismos).

De todas maneras el color está muy ligado al mundo interior del artista; por lo menos nos parece *más personal* que el plano y que la línea. No nos tentemos dejándonos llevar por las apariencias; los tres participan de la experiencia plástica porque existe una voluntad creadora que maneja uno y otros, con el fin de poder expresarse. El que ejecuta es el dibujante, al que vamos a contemplar como «razón necesaria» de ese universo que contiene la imagen oculta de J. C. Stekelman.

El dibujo como concretización formal de un «sentimiento»

Volvamos al punto de partida. Para que se produzca la aparición de una serie de formas plásticas, de unos dibujos, es condición primera que exista un ser humano que las haga posibles. En él está el problema y él debe resolverlo. El problema exige (es un imperativo que no admite titubeos) la forma del dibujo; en otros casos podría exigir una



Dulce rostro



La bailarina

pintura o una escultura. Las distintas soluciones a las que se llega toman la apariencia que reconocemos desde que entramos en contacto con las obras. Los modelos están, existen en el mundo en el cual vive el creador. En algunos casos es posible que ellos afloren de la propia interioridad del artista; pero aun así, es el mundo sensible el que alguna vez hizo factible la «incorporación» de las imágenes o facilitó el nacimiento de una fantasía o una pesadilla.

El dibujante parte de él mismo y va hacia el mundo. Allí encuentra sus apoyos, sus cómplices; y cuando trata de comprometerlos en la creación, recurre al dibujo para aprehenderlos, para hacerlos suyos. No «reproduce» sus modelos, se apodera de la forma (ahora que los está «viendo verdaderamente» con el lápiz en la mano) y la incorpora a su vida. En esa «manera de ver la forma» está escondido el secreto de su creación, porque cuando la *ve* y la *devuelve* al papel, ya está cargada con una nueva significación que antes no tenía. Ahora la forma «se significa» con toda la vibración que descarga sobre ella el dibujante.

Colocados en este ángulo de observación, ya no interesa —para el problema creador— que sea la línea o el plano el que hable de la forma. La introducción del color tampoco altera la respuesta final. Claro que un dibujo de Stekelman, donde la línea es la rectora, resulta distinto a otro en el que aparece el color con toda su fuerza. Pero la diferencia se registra en lo aparencial, porque en esencia no se modifica fundamentalmente la significación intrínseca de la forma plástica.

Deteniéndose en esta evidente dualidad, se hace fácil distinguir la individualidad que caracteriza al «ser del artista» (mutable en lo que va de uno a otro), y la universalidad, que es un atributo del «ser de la imagen».

Partiendo del artista hemos llegado a la imagen. El creador está siempre presente; por eso si una obra conquista el título de «universal», su creador debe compartir tal merecimiento. Ese «estar en la imagen» se manifiesta de distintas maneras y con diferentes grados de intensidad; todo depende de la actitud que asuma el artista.

Es verdad que el dibujo impone una mayor objetividad, en beneficio de la claridad que supone el «decir una forma». Pero cuando J. C. Stekelman toma *su* línea y la hace recorrer arabescos que trazan «llenos y vacíos» (el espacio puede penetrar la forma para tentar contra su rigidez y su claridad), o en el momento que mancha el papel con planos blanquinegros o profusamente coloreados, está dejando la impronta de su auténtico sentir. Ese sentir de toda la vida que modifica continuamente su existencia, dispuesta siempre a *expresarse,* a *tomar forma* con líneas o con planos. Es el ser humano Stekelman el que se oculta en esos dibujos «que nos miran» y nos solicitan la

mirada; Stekelman, el dibujante, que ha hecho del dibujo *un medio* de expresión individual.

Pero a partir del instante en que nosotros devolvemos la mirada, esas imágenes se convierten en *el fin,* en el telos de la expresión misma; y el dibujo es telos porque nos provoca, permaneciendo en una actitud inconmovible, para que nos acerquemos dispuestos a deleitarnos en la contemplación, y con el diálogo que se inicia.—OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA.

NOTAS SOBRE LA POESIA DE CARLOS PINTO GROTE

Carlos Pinto Grote nació en 1923, en La Laguna, ciudad universitaria de la isla atlántica de Tenerife. Es neuropsiquíatra, menester científico que cura el alma a través del cuerpo y el cuerpo por mediación del alma. En la psiquiatría se juntan, quizá más que en ninguna rama del saber, los dos componentes de la misteriosa unidad inescindible que constituye la criatura humana —microcosmos en el Universo—: materia viviente y espíritu racional individuados. Filosofía y ciencia rigurosa —el enfermo habla, no es sólo el paciente de la semoviencia cuadrúpeda—, solidaridad en el dolor, intuición y compasión, poesía y religiosidad, se aúnan en el noble oficio de Carlos Pinto Grote. De un modo u otro, todo médico es poeta, aunque no lo exteriorice en verso, porque busca la felicidad en la salud del prójimo: no se puede ser feliz entre desgraciados, señor entre esclavos, sino entre iguales.

Carlos Pinto Grote, profesional consolidado y brillante, magnífico poeta, es isleño. A la raigal soledad humana que descubre la conciencia humana añádese el aislamiento ambiente. Pero ni soledad —distinción del solo, del único—, ni aislamiento —separación física o geográfica— supone encastillamiento, monadización, sino condición humana y contorno, es decir, dos factores más de concienciación, de saber de sí y de los demás, de los otros que dan testimonio del uno: soy por ti, eres por mí.

La isla de Carlos Pinto Grote imprime carácter: Tenerife es un nido acunado por el Atlántico, un lugar preservado durante siglos del contagio y diálogo extraños, un andar sumido en ensimismamiento: en lo guanche. Quiero decir que el isleño suele estar menos adulterado, alterado por mezclas que los nacidos en los cuatro caminos de la

Historia, signados por seísmos de muy diversa tipología moral y combatiente.

Creo que estas caracterizaciones son necesarias para aclarar la poesía de Carlos Pinto Grote: intelectual inteligente, culto y científico —no mero especialista—, hombre de sensibilidad y raíz meditadora y soledosa: humanista. El isleño que no tuviese noticia del resto del mundo tendría la sensación religiosa —entre temor y admiración—, de lo infinito rodeando su parcela. Análogo sentimiento posee el hombre que cae en la cuenta —el aterrado, exiliado en la Tierra, isla entre los planetas perdidos en las galaxias— de que su razón es otra isla circundada por inconsciencia e irracionalidad ilimitada. Hay más que nosotros, más allá de nosotros: no estamos solos aunque aparezcamos confinados en soledad y distancia. Eso ha intuido y proclamado siempre el poeta desde su soledad, inscrito en la isla racional o personalidad, sintiendo compresencias que no se ven, condicionantes, que ionizan el aire: de isla a isla humana hay puentes de verbo y amor.

Carlos Pinto Grote, por tanto, estaba destinado a la poesía. (El poema es fruto real de un árbol de misterio: la poesía contable es solamente la de los poemas, que nacen, crecen, viven y mueren como seres vivos.) Pero al mundo poético, al poema no se accede por la sola vía racional o por el automatismo psíquico: cuantos más elementos humanos contenga, será rico en mayor medida. Tampoco se llega al alma —centro motor de salud o desequilibrio— de modo palpable, no se la tiene al alcance de la punta del bisturí como un órgano corporal, pero se la percibe alentar en la fisiología, resultando cuerpo y alma, fondo y forma del ser vivo, su perfección o su mengua. En la materia palpita el espíritu: el espíritu no se da sino en la materia, no es algo desasido y enteléquico. También en el verbo está la significación, y sin palabra no hay forma de expresar ideas o sentimientos comunicables.

En principio, la poesía de Carlos Pinto Grote es lo que le está pasando a un hombre que tiene conciencia de sí, de su tiempo y de su mundo: de su situación histórica, de su individualidad. De esa isla de lo humano —uno— ha pasado a solidaridad, a comunicación con los otros mediante el poema, que no es, en Carlos Pinto Grote, crónica narcisista o anécdota privativa —entonces no la entenderíamos, no tendríamos lenguaje común—, sino experiencia que acumular a la experiencia del género humano.

Dentro de lo lírico —lo que le pasa a uno expresado poéticamente—, la poesía de Carlos Pinto Grote, por nacimiento y vocación, por cultura y talante, es de signo existencial: lo que le acontece —o se advierte— a una existencia lúcida y capaz de expresarse: a un hom-

bre poeta, de múltiple valencia y talla, como su mar inmenso, herido por luces cambiantes. El mar, la interiorización, el buceo en lo abisal psíquico, el amor a la tierra, a la sangre, a la mujer, al dolor y esperanza de su tiempo —junto con la distinción guanche— forman los varios aspectos de la poesía de Carlos Pinto Grote, tocada de misterio en el flanco, con sangre de verdad y de necesidad: importante, en suma, no seco ejercicio de vanidades o preceptivas para ganar notoriedad o fama, buscadora de seguridad y de justificación. Este hombre honesto —el dato es revelador para mí: de lo que se vive se canta, pues la poesía también es la gran experiencia—, de entusiasmo ordenado, de gran capacidad trabajadora, siente la amistad —«Amistad: / Patria mía...», dice en *Siempre ha pasado algo*—, lo que proclama su cordialidad a más de su racionalidad: es culto y sensible, activo y meditador, generoso de tiempo y de trabajo. En el mismo lugar donde proclama su patria —la amistad— dice el poeta entrañabilísimamente:

Amigo mío:
Gracias por tu amistad.
Estaba solo.

El tema no es accesorio o momentáneo en él. Carlos Pinto Grote, en ese poema al hombre en el cosmos, a los vuelos espaciales —el héroe sin nombre, el más barato de los componentes de la aventura—, que es *Como un grano de trigo,* inquieto y esperanzado, dice:

Su patria: la amistad.
Su nombre: hermano.
Un héroe sin nombre que ponerse
ha de encontrar su nombre en el espacio.

En *Sin alba ni crepúsculo* se lee:

Siempre el amigo
da claro testimonio de que existimos.

Carlos Pinto Grote es un ejemplo de humanidad bondadosa por amor y conocimiento. ¿Es absurdo, por tanto, que dé buena poesía, estremecedora poesía herida de inquietud y claridades? Carlos Pinto Grote —con su vida y con su obra: su vida es su trabajo, su casa, sus versos y sus prosas, su amor y su amistad— hace que sea respetable el hombre y sus tareas. En los ojos del poeta hay una luz inteligentísima que ve a través de los silencios, las formas y las composturas. Y todo subrayado con una risa limpia y permanente, con la que a veces se enjuga una sangre dolorida. Hombre de pasión serenada, de cultura vital, de vitalidad humanizada y humanizadora, Carlos Pinto

Grote defiende con su ciencia y con su poesía al hombre, le acompaña en su lucha por libertarse de fantasmas: la selva primitiva, la selva subconsciente.

Carlos Pinto Grote empezó desde muy pronto a escribir poesía y a publicar en la revista *Mensaje,* que dirigió su padre: Pedro Pinto de la Rosa, jurista y caballero, hombre bueno y ejemplar, poeta cumplido en su hijo. Laura Grote, su madre, es una dama tinerfeña de señorío y carácter, promotora de vida cultural, a quien el gran poeta Pedro Lezcano dedicó un libro envidiable de clara poesía: *Consejo de paz,* de tan noble destino.

La obra poética y literaria de Carlos Pinto Grote —sin contar artículos no recogidos en libro, conferencias y trabajos científicos— es ya muy abundante. Ha publicado ocho libros de poesía hasta el momento: *Las tardes o el deseo* (1954), *Las preguntas al silencio* (1956, año en que aparece, asimismo, su patético y solidariamente humano libro *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración,* como lo pudimos ser todos los hombres), *El llanto alegre* (1957), *Muda compasión del tiempo* (1963), *Siempre ha pasado algo* (1964), *Como un grano de trigo* (1965), *En este gran vacío* (1966) y *Sin alba ni crepúsculo* (1967). De la prosa de Carlos Pinto Grote —el buen poeta es buen prosista, aunque no sea tan cierto lo contrario— dan idea muy alta *Las horas del hospital* y *Cuatro sueños extraños,* ambos de 1956, recogidos en un solo volumen —*Las horas del hospital y otros cuentos*— en 1966. Los *cuentos* o *sueños* están sacados de su trabajo sublimado de neuropsiquíatra, y revelan zonas abisales de la mente humana, entre kafkianas e historias clínicas, estados *absurdos,* como los del autor de *El proceso,* cuando se rompen conexiones sociales o psíquicas por enfermedad de la nación o del individuo. *Las horas del hospital,* de un hospital de mujeres psicóticas, del paso del tiempo enfermo, del dolor del prójimo que se instala en la salud y en la sensibilidad del médico, son estampas que supuran el devalimiento de la criatura humana disminuida por la enfermedad y donde se proclama la grandeza heroica y nobilísima de la medicina no industrial, del ejercicio sagrado de la medicina. ¿No compensa más arrancar de la locura para la salud y la alegría a una enferma que tallar un poema? Porque ahí —en cualquier trabajo concreto que sirve al prójimo, que le *salva* o le recupera para sí y para la sociedad— el hombre se siente justificado, *ve* su esfuerzo y su fe compensados. El poema es una semilla lanzada al albur, que no puede satisfacer seriamente, porque no sabemos que valga para nadie. Y lo que no sirve a nadie no sirve para nada. ¿Estamos echando humo sonoro por el poema? El poeta tiene pocos motivos reales de satisfacción. ¿Trabajamos, por eso, en otras cosas *res-*

petables—que se llevan y cotizan socialmente— para sentirnos como los demás y con derecho al cántico? ¿Hay que merecer el cántico igual que se gana el pan? Ser poeta sólo es poca cosa. El poeta, ya desmitificado, es hombre entre hombres, apeado de un Olimpo de vaguedades y gatos pardos, para no quedar en histrionismo y juglaría.

Del ahormamiento culto de Carlos Pinto Grote nos dan idea sus lecturas confesadas de poesía—a más de sus títulos universitarios—, en las citas ajenas donde expone su admiración y analogía, origen y continuidad: Rilke, Antero de Quental, Saint-Exupéry, Job, Rosales, vizconde Del Buen Paso, Cernuda, Altolaguirre... Pero en Carlos Pinto Grote operan unos fondos originantes: la poesía española y europea de más calidad y consonancia con su temperamento, gusto y profesión: la poesía de lo oscuro y subconsciente, que en buceos dolorosos y arriesgados se saca a luz en el poema, se excarcela de las profundidades abisales del ser humano. Carlos Pinto Grote no es un contador de anécdotas, sino un trabajador de esencias, con la varia fortuna que deja a cada cual el vivir suyo y el de la comunidad, según prueba ejemplarmente ese poema que empieza así:

Todo está cuando vienes.
Tan sólo traes el llanto.
Ni siquiera tus ojos ven la luz inmediata.
Eres sólo una carne que late y que se muere.
Eres un corazón que se desata.

Y en verso grave y hondo, que apunta a la tradición y al límite, dice:

Te edifican los otros.

Para terminar estremecidamente:

No habrá cambio. Las olas
tienen la misma espuma
y nacen sin motivo y mueren sin motivo.
Así es la vida, así
como las olas.

¿Cómo puede ser el hombre él, tan condicionado? De todas formas—la ciencia no tiene respuestas consoladoras, aunque explique lógicamente—, ¿no es prodigioso caer en la cuenta de que se está aquí, de que se es de momento, por ahora, aunque en temblor, y que en nosotros late un punto el Universo? ¡Maravilloso, sorprendente, desgarrador verse como propio y ajeno, en sí y determinado sin la voluntad propia! Por eso todo es sagrado: aunque parezca igual y lleve el mismo nombre, nada es lo mismo, ni la flor, ni el beso, ni la ola,

ni esa sombra pasajera o terca que nubla el corazón, ¿ya para siempre o hasta cuándo?

En *El llanto alegre* —«dispar, disarmónico y descoyuntado, como el llanto y la rosa», se nos dice desde el autor— se canta «a las cosas pequeñas»:

A esas cosas que nos rodean,
logradas para nuestra manera
de mirar, de oír,
fabricadas por nuestro tacto,
sazonadas por nuestros labios,
dadas así, en forma
de una palabra
para nuestra garganta,
pero siempre en un tono menor,
humildemente.

Intimidad, cotidianeidad, humildad —en sentido de ver el milagro en lo sencillo y diario, lo que sacraliza lo mínimo al teñirlo de personalidad—, confiesa el poeta que preside su quehacer en *El llanto alegre.* Afortunadamente, la bondad del poeta le engaña al calificarse: su libro no es dispar, disarmónico o descoyuntado, de no serlo en el sentido en que lo es la vida, con hiatos y mezclas mareantes que ordena y unifica el arte: la vida es múltiple en la anécdota y una en la fluencia.

Por entre los versos de Carlos Pinto Grote en *El llanto alegre* corre un aire puro, luminosísimo, saliniano —sal de mar y perfume de Pedro Salinas en el versolibrismo y en la pureza de dicción—. Como la flor, como el trigo, es decir, naturalmente —desde su ley inesquivable, llamado desde su manantial—, canta el poeta. Su verso no es de primores formales, retóricos, y sí de vena abierta, oleaje marino, vaharada de campo regado, de asombro ante lo milagroso de todo: ese visillo que mueve el viento y le confiere lenguaje, ese recuerdo que deja una ausencia querida en el sillón, esa voz que se pone a decir en la letra impresa, esos pasos amados que suenan en la habitación contigua, o los gritos de los niños —la sangre prolongada— en el jardín. Cotidianeidad, eternidad. De humilde materia de siempre es el canto, la presencia y compañía, la voz que nos desnuda en estos poemas. «La sencillez», «El llanto» y «El amor y otras cosas» son los apartados, muy significativos, de *El llanto alegre.* El poeta recibe su dolor con su vida, otorgada desde más allá de su voluntad. Y consiente en la vida como acepta la muerte:

Si me tengo que morir,
porque es fuerza que me muera,
quiero verte sonreír.

Y si mi mano se enfría,
porque es fuerza que se enfríe,
sonríe siempre, sonríe.

Un son popular, tradicional y culto —vahaje de siglos—, juguetea en unos versos a los que la gracia exonera de pesantez y la risa de sentimentalina. Ante el paso final, el poeta pide humildemente:

Limpio y ligero. Si puede ser, de pino
con una cruz sencilla, con una cruz pequeña
y una dulce canción para el camino.

Si puede ser.
Quisiera descansar la cabeza en la almohada
que recogió mis sueños,
llena con el olor a madrugada
de su cuerpo.

En *El llanto alegre* —como si se dijese a la vida: «Hágase tu ley en mí»— está la cotidianeidad trascendida de lo que nos hace y nos deshace: la gracia, la muerte, la belleza, el llanto, la soledad, la niebla o la sonrisa. Hay vida, expresada en un claro verso de agua transparente, de modo tan sencillo —difícil perfección— que, como ante el cristal invisible, tenemos que reparar en su existencia. La de Carlos Pinto Grote es poesía que no se empina ortopédicamente sobre zancos musicales, sino que susurra becquerianamente, como nos dice esa flor caminera al pasar, o se nos adentra la mirada sonreída del niño desconocido. Aunque a veces —el poeta tampoco levanta la voz— el canto se carga de angustiadas certidumbres, tal como en ese gran poema que empieza:

Todo, todo ha caído
en esa zanja abierta
junto a la última pared,

zanja enriquecida de hombres que no debían estar muertos:

Aquí están las respuestas.
Cerca de esos casquillos vacíos de las balas,
muertas como los muertos,
terriblemente frías.

Ante poemas así, no gritamos, pero nos contraemos, se nos disminuye el esqueleto, respiramos peor, el corazón se hace de plomo.

Muda compasión del tiempo —1963—, a los cuarenta años del poeta, toma título de un verso del vizconde Del Buen Paso, poeta ilustrado. Como casi todos los libros de Carlos Pinto Grote, está dedicado

a Delia, su musa de carne y hueso, su mujer. Este dato no es baladí. Carlos Pinto Grote es un hombre moral, a más de todos los demases, que sin él se quedan mutilados y faltos de peso humano específico. *Muda compasión del tiempo* —por un despiste tipográfico, sin índice— está escrito en tono manriqueño: la vida fluye, sigue, y en los mejores casos —¡fuente de melancolías!— deja una obra, unos hijos que van a dar en pasar, que es el vivir, y con todo el conocimiento:

Y un vivir al otro sigue,
sin comprender es la vida
muda compasión del tiempo,
sin sentir como yo siento,
que la vida se me escapa,
sin mentir, como me miento,
pensando que con la muerte
esta angustia se me acaba
y sospechar que la nada
tiene los brazos abiertos.

Esta angustia temporal —no desespero—, esta *herida del tiempo,* mana serena poesía, asombrado ver y sentir sin llegar a conocimiento o ignorancia bastantes para la felicidad:

Pido a Dios que exista. Quiero
tener un alma cualquiera,
y así esperar lo que espero,
semilla en la sementera
que no pregunta y espera.
Esperar es lo primero.

Aquí el mejor son popular con fondo de guitarras se echa a cantar para espantar el mal. Y en otras partes del libro se arranca por *soleares* muy sabrosas y sin decepción, acuñada sabiduría que airea el versicularismo con tranco profético. Así sólo canta el que ha vivido y sabe cantar, el que vive y sigue su vía despierto, a veces serenísimo de tan desesperado por torcedores metafísicos, no de carencias inferiores e inferiorizadoras: dolor de haber perdido las alas y encontrarse amarrado a tierra, a caducidad:

Voy de la piedra a la nada,
del mar a la tierra vengo.
Con la espuma
y en el aire me sostengo.

Del caracol a la brisa
me sé el camino.
El tiempo no tiene prisa,
juega conmigo.

¡Me da una pena!
A la piedra y al tiempo
llaman arena.

A veces semeja como si el poema de Carlos Pinto Grote se colocase bajo el ala nihilista, por urdimbre filosófica, por exceso de saber, por buen navegante de la psicología y de la materia. Pero no hay peligro: está muy anclado en religiosidad, muy religado a los orígenes y a los fines: a Dios, al Dios desconocido al que clama un corazón que no se basta a sí mismo, que encuentra su fundamento fuera de él, en una trascendencia comulgadora. (El Dios al que dedica su *Cancionero* Unamuno, a quien los griegos erigieron un monumento en Atenas, según cuenta San Pablo, quizá porque a aquellos hombres no les bastaba ya la filosofía. También Antonio Machado dijo: «Quien habla solo espera hablar a Dios un día.»)

Una de las secciones de *Muda compasión del tiempo* se titula «Niño. Hombre. Dios», tres estadios de personalización, de madurez y de sentir los límites. A pesar de eso:

He despertado con un corazón recién nacido
que mira y toca el mundo novísimo.

Por el niño se accede al hombre, que:

Viene de un mundo que no conoce.
Él tiene miedo: Eso le basta.
Se le murieron los profetas
el día de su primer llanto.

Y el hombre se rebute de dudas y tensiones cuando sale de lo geobotánico y pueril a la hombría, y se alza a Dios a pedir luz o se va desgarrando por dentro para buscar salida a su congoja.

Toda esta problemática, hecha alta poesía, huracana, volcaniza, da maretazos de asombro y amargura en los poemas de «Niño. Hombre. Dios», de *Muda compasión del tiempo,* donde se preparan los tres grandes poemas de Carlos Pinto Grote: *Como un grano de trigo* —el menos logrado a mi ver—, *En este gran vacío* y *Sin alba ni crepúsculo,* después del paréntesis de *Siempre ha pasado algo,* con poesía humanísima —«Llamarme guanche», por no único ejemplo—, pero sin la airosa arquitectura y unidad de los libros siguientes.

Muda compasión del tiempo termina con una larga sección —«Poemas sin importancia»—, mal titulada, pues los poemas recogidos tienen calidad poética, tono cordial y testimonio, que nos dicen mucho del hombre y del poeta:

Dejadme en esa plaza, en ese pueblo
—sombra de los laureles—, en un banco,
hablando de las cosas que se dicen.

Y no por ruralismo o poquedad de ánimo, sino por estar cerca, rebozado de lo auténtico y natural con nombre y apellidos. El tema vuelve en «Réquiem por una plaza de pueblo», en el manojillo de versos —un buchecito de agua clara— de *Siempre ha pasado algo.* Frente al leonfilipino «romero, sólo romero» —dos maneras de ser: itinerante o arraigado—, Carlos Pinto Grote pide:

Quedarme aquí.
Es de noche. Voy a dormir.
¡Con Dios, don Pedro!
Mañana...
Quedarme en esa plaza, en ese pueblo...

En la plaza —¿«¡Con Dios, don Pedro!», era el saludo de sus convecinos al padre del poeta, también poeta, culto y hombre bueno?— o en esta playa, pues Carlos Pinto Grote ha visto el mar desde siempre:

Quedarme en esta playa, en esta arena.
Pasar el tiempo, contemplar la espuma,
hacer las redes y limpiar las barcas.
Estar oyendo el agua, ver las nubes.

Con andadura de León Felipe en lo formal del verso —aun en los tuétanos tienen semejanza de hombres abiertos, de más fieles al sentido que a la vestidura— nos dice el poeta:

Que suba la marea.
El tiempo es lo que viene,
y se arrugan las manos.

Quedarse en esta playa,
sestear a la orilla
de la mar que me trajo,
de la mar que me lleva.

Y no por entregarse, por ninguna muerte de la voluntad —noluntad—. Porque vivir resulta mirar. Como en el decir de Góngora, el hombre tiene el «sabroso oficio / del dulce mirar». O dicho magníficamente por Carlos Pinto Grote en un verso campaneado de sabidurías alejandrinas:

Contemplar es oficio de poetas y dioses.

En estos poemas, titulados malamente «sin importancia», hay ventanas por donde mirar los entresijos complejos, problemáticos, con amor y renuncia del poeta, tocado de angustia existencial, de esa kierkegaardiana nada —¿por qué no de la padecida «Cueva de la nada» del anticipador Gracián?—:

Esto es pasar.
Desde el llanto al silencio.

Llamas vivir
a lo que hay en medio.
Esto es pasar.
Vienes de alguna parte
y a otra parte vas.

Dices: «La vida.
Esto es la vida.»
Y dices muchas
cosas más.

Te equivocas.
Esto es un paso
entre llanto
y silencio
nada más.

Carlos Pinto Grote se desdobla en su poesía, y desde el aquí y el ahora apresa en palabras rimadas y justas aquel hombre que era en la caverna junto al fuego. («Pienso en la Edad de Piedra de mi frente».) En un poema originalísimo, canta a los insectos necrófagos —de tan sonoros nombres inventados— que descarnan y vuelven el polvo al polvo, echan leña a la hoguera de la nada, que acabará por llenar el espacio y el tiempo.

Poesía preocupada, nutrida con dudas y esperanzas, intuir en la niebla racional unas luces que no acaban de amanecer en tranquilidad. ¿Acaso no es la vida un reconcomerse, un buscar salida que no da sino a la muerte, el gran enigma o la solución de la fe asumidora en Dios, o de la negativa fe nihilista? En esta rumia, Carlos Pinto se emparenta con el desgarrón unamuniano. También como él, aparta a manotazos la magarza retórica para desnudar el sentido. Carlos Pinto Grote es un hombre bueno y trabajador —¡ya hace falta ser bueno para trabajar entre la indiferencia y el desprecio de los tocineros!—, sereno y cordialísimo a pesar de las quemaduras de su poesía y de su tensión de muelle contenido!

Y el hombre sabe que sólo él
es el tiempo del tiempo.

Pero este hombre universal, tañido de preguntas sin eco y sin respuesta, este pensamiento escocedor, también vive, convive con sus raíces. Así, en un enrabietado y sangrante poema —«Llamarme guanche», de *Siempre ha pasado algo*—, el poeta añora su soledad, su lengua, sus libertades primarias y primeras. Y las viejas palabras sagradas del idioma sofocado —habla y lengua— vuelven fieles al pulso y al poema, mordidas, comulgadas:

Tallar con la tabona
en una añupa larga.
En cada beñesmén
recoger de la tierra
yrichen, yayo, tano,
beber ahof de hara.
... ...
Llamarme guanche.
Enterrar a mis muertos en paz.
No saber nada.
Que el mundo se limite
al Norte en un volcán,
alrededor la playa.

Como un grano de trigo es un poema con unidad temática mantenida. Trata de los viajes espaciales, de la posibilidad científica como siembra de futuro, de los astronautas. ¿Estamos poniendo un grano de trigo fecundo, el pan fraterno para mañana en el espacio? ¿Qué hay de terrorífico y genial en la ruptura por el hombre de su confinamiento millonario en la Tierra, grano de energía perdido en el Universo? ¿Qué nuevos problemas plantea para el futuro el acortamiento del espacio por el aumento de velocidad? Porque detrás de estos prodigios científicos el caso es que el hombre tiene miedo, hambre y soledad: la ciencia no está trayendo, de momento, el amor, sino la comodidad para algunos; la ciencia se ha tecnificado. Y no por culpa radical —«quien añade ciencia añade dolor»—, sino por encaminada a fines de Poder. *Como un grano de trigo* incide en la nueva épica del espacio, tema tentador para cualquier poeta. Pero ya sabemos lo que han traído todas las conquistas de la fuerza, del valor o de la potencia: esclavitud y dolor, dolor, dolor. Hay que inventar, osar, desvendar el misterio de las leyes de la naturaleza, mas al servicio del hombre. De otro modo nacerá nueva esclavitud: ya empieza por ser un esclavo distinguido el científico. En las naves espaciales puede viajar una nueva esperanza, aunque también su vientre es capaz de albergar la energía termonuclear para remachar cadenas, servidumbres e inhibiciones cobardes. Por eso el poeta de *Como un grano de trigo,* advierte, ruega. Cuanto no traiga más libertad, solidaridad, felicidad, en suma,

vida a la medida del hombre, es peligroso, achicador. El corazón se jibariza con el miedo, la persona se impide con el hambre, el hombre se bestializa en la soledad forzada, se entigrece en la injusticia, se animaliza en el rencor y en el cerco.

De la angustia existencial —«También en el amor crece la nada»—, aunque sin desmelenamientos ni sentimentalerías, nos habla el libro de Carlos Pinto Grote, *En este gran vacío,* de título sobrecogedor y expresivo. En la nota editorial presentadora, muy equilibrada y al tanto, se nos dicen palabras inteligentísimas. Naturalmente, la poesía no es reductible a glosa o a exposición prosificada, porque en estas faenas sufragáneas se va el perfume poético como desaparece el vuelo en la mariposa disecada. «*En este gran vacío* —se nos dice, y suscribimos— es un libro en el que el poeta medita sobre la nada y la existencia, en parigual manera. Libro grave y desasosegador, con una honda esencialidad lírica, tiene un tono auténtico y legítimo. Su objetividad interpreta estados anímicos susceptibles de hallar eco en muchos seres. El reflejo existencial de este libro se acusa desde los primeros poemas y, en algunos de ellos, el tema preocupante del *otro* —no porque su aparición suponga una merma de *mi libertad,* como en Sartre, ni aun porque el *otro* venga a *desolidarizarme,* como en Ortega—, aparece como un caer en la cuenta de la terrible incomprensión en que vivimos, de lo extraños que mutuamente somos y, no obstante, de la infinita exigencia de solidaridad entre los hombres. La única salvación está en el amor, en el cuerpo amado, tangible y nítido, que nos da la comprobación más segura de la realidad.»

Estos juicios valen para la obra entera de Carlos Pinto Grote, como anticipamos. El poeta tinerfeño es un poeta de hoy, de nuestra encrucijada histórica, en el filo más agudo de la mayor crisis del hombre sobre la Tierra. Vivir ha sido siempre aventurado y peligroso, mas quizá nunca tanto como al presente, cuando la seguridad posible es máxima comparada con todas las edades. Al hombre que sabe, que ve y entiende, le aviva las ascuas, se las encarniza el sentir y el trascender del poeta. Así en Carlos Pinto Grote, quien por más saber, siente mayormente sus limitaciones, sus aprisionamientos y necesidades, pasadas las fronteras de lo fisiológico. Por algo arranca —no a la desesperación, al amor— el poema de esta manera:

Jamás he escrito un libro
con menos esperanza.
Nadie me ha dicho nunca
las cosas que me digo.
No me importa que el otro
no entienda mi palabra.

(En la vida me quedo,
por mi camino sigo.)

Pero sí estoy seguro
de todo lo que siento.
Me pasa a mí y me basta;
yo lo sufro y lo vivo.

Si hay alguien que comparta
estas cosas que pienso,
seremos dos. Iremos
por el mismo camino.

En lo que se equivoca el poeta es en que nunca haya escrito con «menos esperanza». Un desesperado no escribe, incluso ni se lamenta. Ha querido decir, dice, para nosotros: nunca, por ahora, he escrito con más dolor, más en carne viva de conocimiento dolorido. No sería poeta si no esperase en la desesperanza, a pesar de las más convincentes razones lógicas. Sube la niebla, se espesa en torno, pero detrás pían los pájaros del alba. Quema el suelo los pies descalzos, mas en el jardín cantan los niños, los hijos, y el futuro promete —garantiza— sus cosechas. Aunque no valga hacerse ilusiones, es lícito hacerse realidades, siempre milagrosas, aun en el dolor, si tenemos tiempo y sentido para compadecernos, para advertir el prodigio de este acontecer al que aún no encontramos sentido, por más que le tiene, no obstante el dictado de la fatiga, de la soledad, del miedo, de la injusticia. Pero eso es la niebla, el gran vacío que debe aclarar el amor, que llenar la compañía y justificar la obra cumplida. También este gran vacío es un bache del corazón, y el instante eterniza, falsamente, la vida total. Mas el bache se pasa, si bien deje cicatrices, como todo atolladero. Vivir, asimismo, es un acto provisional, un desgaste que revela la muerte, duración ilimitada. De todas maneras, bajo la negrura real o nacida de las ciénagas del subconsciente —¿por qué no de la luz?—, nada se pierde cuando se canta, cuando se hace verso la pena, como nos mandó Goethe, quien por la razón más cultivada advino a luz y gracia.

En este gran vacío, hermosísimo libro de poesía, se resuelve una crisis de soledad, un estirón al hombre más completo del poeta. De crisis análogas, de semejantes ahogos se nutre la poesía más cabal. El propio poeta nos lo dice:

Estoy tan solo,
que no sé si estoy.

Nunca se está solo cuando se anda acompañado del fecundísimo dolor, que nos hace caer en la cuenta, que nos ensimisma y cuece en

nuestra propia conciencia: que nos quita crudeza y pone a punto. De felices no hay nada escrito, me gusta decir para ahorrarme muchas explicaciones. La felicidad no es la patria del hombre completo, porque siempre nos dolerá algo dentro o fuera —o en los dos frentes principales, tan subdivididos y multiplicados— mientras no nos haya resecado, dejándonos arcillosos y quebradizos, el egoísmo o la inconsciencia. Me duelo —y lo sé—, luego existo. Me doy cuenta de mi dolor o de mis amputaciones —o me solidarizo con los ajenos—, luego soy. Y ser no resulta otra cosa que identidad con la propia naturaleza humana.

Y sabes que en el fondo
algo no deja sonreír,
algo que pasará
quizá mañana mismo.

Eso es lo cierto, aunque el poema siguiente arranque patéticamente:

Sin esperanza.
Guardando en las costuras de la piel
un poco de recuerdo.
En la memoria, nada.
En el tiempo, tampoco.

Aspero caminar del poeta por *En este gran vacío,* peligrosa cuerda floja, túnel desesperante, palpar a ciegas. Pero

Ayer se abrió una rosa
y la contemplo viva.

Me basta sólo eso:
Aquí me quedaré.

Basta eso —quedarse aquí— para que amanezca la esperanza. Esa es la decisión del hombre, lo demás corre a cargo del tiempo.

Porque hay que aprovechar la coyuntura
y abrir el corazón
que a lo peor se cierra cualquier día
en el instante mismo
que la palabra amor *iba a decirse.*

Es verdad cuanto ha padecido el poeta *En este gran vacío,* donde consume la desesperanza, la soledad ahoga, la nada es insalvable. Pero ese momento, esos días, o meses, o años no eran toda la verdad. Hay unos «ojos verdes amantes» —la esposa—, los hijos, la amistad, para que el corazón vuelva a su trote alegre y mañanero, no a un tonto mentirse paraísos, sino hirientes realidades que provocan sangre ena-

morada: aunque pasemos, necesitamos ser inmortales. Y esta necesidad no es caprichosa, porque lo somos un momento —la vida— en el amor ò en el verso. Por nosotros no quedará, aunque la ley no pueda hacer excepciones: se nos matará amando, con luz o protesta, con llanto o canción, pues son muy diversos y ricos los relumbres del amor, siempre obra, acto que va del uno al otro, trascendencia.

Sin alba ni crepúsculo —en verso de Cernuda— es, de momento, el último libro poético de Carlos Pinto Grote. Muy acertadamente lleva un subtítulo: *Poemas para después.* El título alude a la pura intemporalidad —el tiempo es una invención del hombre o una secreción humana: sólo hay tiempo histórico—, para después de muerto. O para todo ese trámite que comienza con haberse muerto y echado al olvido —el gran muladar donde todo se transforma—, a la tumba, de la que regresa el espíritu del muerto para mirar a otra luz, *sin alba ni crepúsculo,* lo que fue su habitáculo, su cotidianeidad, su sangre propagada, sus tareas terrenas. Más que «poemas para después», es un poema unitario con facetas temporales, al igual que *En este gran vacío* o que *Como un grano de trigo,* los dos poemas en sentido de unidad por tema y desarrollo, aunque divididos en *poemas,* con entidad por sí, numerados y sin título o con el título inicial del primer verso: capítulos, estrofas, apartados, escenas, tiempos de un proceso que aparece, se desarrolla y se cierra a modo de drama con protagonista único: el hombre, en quien para que tenga validez, salvado lo particular, tenemos que vernos representados y compadecidos los demás. Si el caso del poeta no nos llega, carece de sentido para nosotros, lo que a veces no quiere decir que falle el poeta.

El poema que abre *Sin alba ni crepúsculo* nos da un tono de melancolía verdadera:

Y si en los otros se ha vivido,
vives mientras los otros vivan.

Esto no alcanza nunca muchos años.
Tal vez un poco más
si escribes unos libros
o se convierte en genio aquel amigo
que un día te pintó tal como eras.

Pero no hay más.
Después el tiempo pasa
y te crece el olvido.

Una calle quizá lleve tu nombre.
Alguien preguntará por qué se llama.

Y no habrá más.
Nadie crece otra vez.
Nadie perdura.

En *Sin alba ni crepúsculo,* como *En este gran vacío,* el verse se va quedando en puros huesos de verdad, sin adornos, exento de la turgencia mollar de una imagen. Leyendo sus poemas entrañables se me ha renovado un verso excepcional de Rubén: *De desnuda que está brilla la estrella.* Así la dicción pintogrotiana en este magnífico poema, que da la medida de un poeta de verdad e importancia. La materia poética se esencializa y logra una sencillez ahondada de la mejor ley. Por fortuna, la poesía tiene infinitas manifestaciones, y ésta de *Sin alba ni crepúsculo* es una de ellas, personal, íntima, culta y sencilla, sin garrulería aparencial ni rimbombancia orquestal: es poesía de cámara, para cuerda cordial, en voz baja becqueriana que deja perlado al lector de su rocío sensitivo, con el estremecimiento de lo auténtico. Los poemas largos de Carlos Pinto Grote —como los cortos, por otra parte— se podrían contar. Pero ello nos dejaría un esquema cerebral y muerto. Hay que leerlos enteros, dejarse calar por su cordialidad convivida, permitirles que echen raíces y den cosechas a su tiempo. La poesía de Carlos Pinto Grote no es avasalladora de entrada, asombrosa, sino humilde y con rubores, mas luego prende, se hace consubstancial en la sensibilidad lectora. Y es que su rumia es la de los hombres desasosegados que ansían claridad, que no ven claro de cerca comparado con la luz sin poniente que les desvela y pone versos en la boca.

Es impresionante verse *del otro lado,* más allá de la frontera que separa la vida de la muerte, la Historia —temporal— de lo eterno. Es un gran hallazgo poético este seguir todos los trámites de la vida a la muerte en uno, con una lucidez distanciada —sin estar— y sin regreso ni palabra para los que se quedan: desencarnarse, hacerse lejano dejando un hueco que se llena de recuerdo, de dolor o de olvido, según los grados del amor, la lejanía o la coincidencia profesional y azarosa del paisanaje o del domicilio. ¡Qué agudo ver y nombrar la luz final, traspasados los límites humanos! Y a partir de la instalación en la tierra —inhumación—, *comienza la aventura,* esta maravillosa aventura de ser sin estar, de no tener contacto humano sino comprensión, de lazarear sin que nadie se entere, de repasar la vida, que no vimos de tan metidos que estábamos en ella.

Cada sitio se ha puesto
a vivir sin mi cuerpo,
a crecer sin mi carne,
a mirar sin mis ojos.

Y me pasa que vengo
tras una larga ausencia
mientras todas las cosas
me siguieran amando...

Y el muerto va soñando su vida, su no estar, lo que fue con los otros, ya de imposible diálogo, de presencia insalvable. ¿Morir es quedarse solo o la soledad es cosa de los hombres, de la vida?

Ahora, entre los huesos,
crece, exacta, la nada,

la preocupante nada que pone tensa la vela —viento de trascendencia— del verso de Carlos Pinto Grote. Pero también es muy suyo el verso a la amada única —madre, esposa, amiga, amante—, a la que desde el sueño de la muerte dice con egregia hermosura:

Dime ahora,
qué color tiene el mar cuando le miras.

¡Ver cómo arde la vida sin estar, al margen del tiempo, que prosigue y se desvanece a manera de nube modelada y deshecha por un soplo invisible! ¡Qué delicada ternura en este sentir desde más allá, cuando se tiene la eternidad por delante, o la nada que no tiene fin! ¡Y esa paz de ser cosa en las cosas, naturaleza renovada, de manera «pasiva y vegetal, pero lograda»!

No puede el hombre comprender el mundo,
ni saber del amor,
sino desde la muerte.

Espléndido poema este libro, *Sin alba ni crepúsculo,* donde mana y manará un chorro limpio, fresco y humanísimo de poesía.

Sucede que era un hombre
tranquilo y provincial,
claro y sencillo.
Amaba.
Corría por su sangre la paz y la ternura.
Sucede que vivía
y que la soledad le acompañaba.

RAMÓN DE GARCIASOL

EL DERECHO EN ORTEGA *

El libro objeto de estas líneas es una estructuración perfecta del pensamiento jurídico orteguiano.

Si el título y algunas aclaraciones del autor, entreveradas a través del texto, no dieran cuenta de que se trata de una exégesis, creeríamos con facilidad que estábamos ante una obra del propio Ortega sobre el origen, la evolución y el fin del Derecho. Las 845 notas en un texto de 291 páginas, sacadas de la obra del maestro y de algunos cercanos seguidores, serían prueba suficiente para verificar el anterior aserto, si no viniera desmentido por la supresión de la mágica metáfora orteguiana y por un rigor conceptual, muy oportuno en un trabajo de esta índole, que en ocasiones ha de contradecir afirmaciones categóricas del glosado con la vista puesta en una interpretación fidedigna de su pensamiento, que evite las distorsiones que Ortega mismo imponía en sus escritos, procurando calar, casi visualmente, en la mente del lector.

Hierro S. Pescador parte de los supuestos metafísicos de la filosofía orteguiana para llegar al problema del Derecho de la siguiente manera: la filosofía se ocupa del Universo, que es todo lo que hay, pero yo dudo sobre todo eso; luego hay la duda que tengo y el mundo en que pienso. Hay algo que piensa y algo pensado, y ambas cosas coexisten y se dan en mi vida, que es la realidad primaria, la realidad radical con la que cuento y en la que se dan todas las demás cosas que aparecen en mi vida como realidades radicadas. Pero yo no me encuentro aislado, sino con lo otro que yo. Esta composición dinámica es mi vida en la que hago algo y en la que algo me pasa. Decidir lo que hago entre las muchas cosas que pasan es lo que hace que mi vida sea un proyecto que he de realizar con la libertad de mi acción y en la fatalidad de lo que me pasa. Lo que me pasa es mi fatalidad, las coordenadas en las que he de moverme y que constituyen mi circunstancia. La proyección de lo que voy a hacer en el futuro se basa en las cosas que me han sucedido en el pasado y me presta, con la experiencia, el modo de realizar mi proyecto en el presente. De ahí que la razón sea vital, porque no sólo se razona con el intelecto, sino que se tienen en cuenta todas las demás cosas con las que me encuentro en la vida; y de ahí que la razón sea histórica, porque el plano individual, a través de la experiencia, y el plano colectivo, a través

---

* *El Derecho en Ortega,* por JOSÉ HIERRO S. PESCADOR. Col. «Estudios Orteguianos». Revista de Occidente, Madrid.

del progreso, me enseñan que la proyección de mis actos tienen una base en lo que me ha sucedido o en lo que ha acontecido en la sociedad en que vivo.

Hemos dicho ya que el pensamiento incluye tanto a quien piensa como lo pensado. El pensamiento es una forma de vivir, y como la vida es la realidad radical, será ella quien dé razón del pensamiento. Yo soy el que actúa sobre el mundo y éste es lo que es como objeto de mi actuar. Ser es funcionar, ser-para, y no ser-en-sí suficiente, que es una abstracción. De las cosas sobre las que hemos de actuar sólo podemos decir que las conocemos en una perspectiva y que sólo tenemos fragmentos suyos. La realidad se advierte como perspectiva organizada, que nos da luz cuando conocemos sus diferentes caras, en una dialéctica de tipo real que nos hace patente una cosa conociendo la precedente. Hay que ver, por lo tanto, a las cosas, a las realidades, tomándolas como son y no como deseamos que sean.

El Derecho es una realidad y como todo lo real se da en mi vida, y ésta es quien da razón de él. Es un ingrediente de mi circunstancia que me obliga a contar con él, a saber a qué atenerme con respecto a él, puesto que está en conexión con otras cosas de mi vida. El Derecho es un fenómeno cultural que sufre la crisis general de la cultura. Esta nace del fondo espontáneo y vital de un autor, que luego se desprende del sujeto y adquiere consistencia propia. Cuando este proceso se amplifica, la cultura se anquilosa y surge el culturalismo, que se vuelve contra la vida. Aquí surge la crisis, en la que está inmerso el Derecho. Pero, ¿qué es el Derecho? Es algo que surge en la sociedad, como un hecho social. Y su ser consiste en el «modo como ha ido funcionando» en la vida humana desde su aparición.

El primer hecho que podemos calificar de social es el encuentro de un cuerpo y una intimidad con otro cuerpo y otra intimidad. Como el hombre nace en una familia, coexistiendo con otros en un medio de comunicabilidad que posee un lenguaje, una interpretación del mundo y un sistema de valores, resulta que esa experiencia del otro se verifica *a nativitate*. Hay diversa intensidad de grados en el vínculo con los otros: ante el extraño, el simple semejante, el mero recíproco, que no sé cómo reaccionará ante mi estímulo, la aproximación va precedida de toda clase de cautelas. En las relaciones de esta naturaleza no predomina el comportamiento personal y la vida humana no lo es en sentido estricto. Se actúa por medio de una conducta estandarizada, anónima y fósil que se caracteriza por su coactividad —no por su frecuencia— y que Ortega dénomina uso. Ahora bien, el uso no sólo se utiliza ante el mero recíproco, sino que el sistema de usos coloca a un individuo en un cierto nivel histórico y, además, la irracionali-

dad de gran parte de la vida individual permite al individuo concentrar su capacidad creadora en otras direcciones. Nos encontramos, pues, con que la sociedad, al patentizar la vigencia de los usos por la coactividad, los convierte en opinión pública y la sociedad misma se define como sistema de normas. El uso no nace por acuerdo de la gente, sino que surge de la imitación dócil por la masa de una conducta minoritaria que se tiene por ejemplar, y que es vivida como «lo mejor». Las relaciones entre aristocracia y masa son previas a todo formalismo ético o jurídico.

Vamos viendo ya a través de las vigencias el poder en que la sociedad consiste frente al individuo. Al apoyarse en la opinión pública es un poder público que, en principio, no precisa de órganos especializados para manifestarse; pero como en la sociedad hay también tendencias insociables, es preciso el funcionamiento de un poder público estatal que, por medio del mando, asegure un mínimo de sociabilidad. De lo que se deduce que sin el apoyo de la opinión pública, interesada en un mandato que dote a la colectividad de un proyecto de vida colectiva, no puede darse el mando. La coacción y la fuerza aseguran la realización del proyecto, pero, a la vez que se distingue y separa al Estado de la sociedad —en cuanto que aquél se caracteriza por el ejercicio del poder público—, la sociedad se ve obligada a consagrar una considerable porción de su fuerza a «una operación degradante». Dentro de los usos hay un tipo de ellos que se caracterizan por ser una conducta personal de ejemplaridad primaria que, al realizarse actos en contra suya, pone en marcha urgentemente su aparato de coactividad y violencia.

La declaración de su ejemplaridad la hace la sociedad, porque los individuos que encarnan el poder público han merecido su confianza.

Estos usos fuertes forman el Derecho, lo cual no quiere decir que el Derecho no exista sin el Estado y su actividad estatutaria; el Derecho es una función de la vida humana y su ser es «ser-para» la conservación de la sociedad. En las etapas primitivas de la sociedad la vigencia no necesita de jueces ni legisladores. Pero el surgimiento del racionalismo hace perder el respeto de la tradición. La individualidad abre paso a los instintos antisociales que hacen peligrar la convivencia, por lo que se precisa de un poder público que la regularice. En Grecia surgen casi simultáneamente el razonamiento filosófico (Tales), el Estado (Periandro) y la ley (Solón). Con el Estado, la ley adquiere hegemonía, somete a las costumbres y aparece el conflicto entre Estado y sociedad. No obstante, la ley es necesaria en las naciones actuales por presentar un modelo de conducta claro y determinado, pero si la ley, como el uso, es una emanación de la sociedad, todo gobierno que ejer-

za su poder ilegítimamente, sin apoyarse en la opinión pública —como hace el fascismo— actúa por la fuerza. El mando es posible porque no hay opinión pública, no hay una vigencia colectiva sobre quién debe mandar, que es el principio de la legitimidad. Esta pérdida de sentido de la vida colectiva viene acompañada de un pensamiento decisionista. Si sucede todo esto es que la sociedad está enferma. Ortega, después del diagnóstico, acude a la persona para despertar su fantasía y su imaginación. A la sociedad hay que dotarla de un sentido, es decir, hay que realizar una convivencia para algo, posibilitando la formación de vigencias sólidas y poniendo la ley al servicio de la vida social para que, al colaborar con ella, supla las deficiencias de la colectividad. La ley tiene una misión creadora, pero no puede desconocer el resto de las vigencias que operan en la sociedad. Las instituciones son algo más que una ley, y dice sobre ellas: «Los términos expresos de una ley son como una isla a la vista, cuya realidad completa es la ingente montaña submarina de que ella es fuente y que no vemos.» Criticando a Kelsen y a Stammler, advierte Ortega que el Derecho tiene su base en una cierta situación de la vida humana colectiva y no en algo jurídico como aquéllos pretendían.

En 1914 el Estado español se ha convertido en un fósil de vigencias que ha perdido el contacto con la opinión pública. Ortega apela a una «nueva política» que dé la primacía a la vitalidad social sobre el orden, pero como no hay vida social sin orden, acude a la reforma del hombre, reformando las instituciones y dotando a la sociedad de un proyecto nacional de vida colectiva.

Respecto a la sociedad europea, Ortega piensa que las naciones obedecen a criterios diferenciadores, pero que hay una cierta opinión pública europea. Las nacionalidades, como formas de vida colectiva, son un anacronismo, por lo que el proyecto para Europa consiste en crear principios que fundamenten creencias en la ultranación europea. Es obvio que partiendo de esta actitud Ortega no reconoce la existencia real del Derecho internacional porque se ha dedicado a crear instituciones —que luego pueden ser aprovechables— sin que hayan existido antes los previos complementos colectivos.

La diplomacia clásica sigue funcionando. El vacío del Derecho internacional se ha de cubrir fomentando la convivencia interindividual entre los distintos hombres de los diferentes países, con el fin de que vayan formándose creencias de ámbito europeo.

Ortega, como hemos visto, huye del dilema individualismo-colectivismo: «El hombre está en sociedad como en una segunda naturaleza»... «cuanto hay en la sociedad vino de los individuos y en ella se desindividualiza para hacer posibles nuevos individuos.» No hay

contraposición, sino armonía. Veamos ahora el aspecto personal del Derecho, es decir, su origen y su incidencia.

Quien conjuga la primera persona del presente de indicativo lo primero que advierte es su realidad interna, su intimidad, pero no como algo quieto, sino como algo que denota dinamicidad y ejercicio: yo soy intimidad ejecutiva y las cosas son todo aquello que es término y objeto de este acontecimiento. Esta actividad del yo con las cosas es «mi vida», que es esencialmente personal. La intimidad ejecutiva hace que la circunstancia sea «suya», por lo que se encuentra, al tratar de la realización de su proyecto, con la sociedad. De esta manera, la persona ha de hacerse su ser: es esencialmente mutación y la mutación es su esencia. El autor afirma que «Ortega apela a Heráclito para superar veintiséis siglos de eleatismo aristotélico». El hombre, entonces, está en camino de ser racional. La razón no es un don, sino una obligación muy difícil de cumplir. Y de ahí el motivo de que Ortega ataque a todo racionalismo. El Renacimiento, típicamente antihistórico, interpreta la razón naturalmente, dando origen a una religión natural, una moral natural, una ciencia natural, un derecho natural... la disolución de las creencias y la pérdida de la legitimidad en el mando han sido las causas de que sobrevenga el individualismo y el predominio de la razón en la Edad Moderna, que tiene el afán de implantar un «orden racional». Esto significa cosificar al hombre considerándolo utópicamente en declaraciones de derechos, constituciones y códigos como inserto en un orden natural intemporal y especialmente válido. Pero como el orden real no realiza tales aspiraciones, surge la revolución, que es el intento de someter la realidad personal del hombre a la razón pura; la razón, por el contrario, ha de atender a los valores, que no son naturales, sino históricos, por lo que el Derecho exige renovación, innovación, reforma y, además, tradición y continuidad en el pasado. El pasado, que, como vimos, permite tomar la vida a un determinado nivel, posibilitando el progreso, preforma a la persona y dota de continuidad a lo humano: la sociedad y el Derecho, al hacer factible el proyecto vital del individuo y la colectividad, son imprescindibles para que el hombre pueda ser persona. El ser persona, por lo tanto, traslada sobre el Derecho una primera exigencia: la continuidad histórica. Y no se trata de que el Derecho deba ser histórico, sino que es histórico.

Dijimos que la persona está esencialmente indeterminada, que su condición es ser algo que no es, que ha de estar haciéndose continuamente y que su ser, que es su vida, es por esto quehacer y tarea. La libertad frente a la fatalidad expresa el drama del constante devenir. Se detiene Ortega en este punto, que especialmente recalca Hierro

S. Pescador, para mostrar la predilección que sentía por el liberalismo doctrinario. En efecto, los liberales portaban el sentido de liberar un ámbito de la existencia privada frente a la tendencia del Estado a extender su influencia sin pausa a toda ella. Hemos de apropiarnos de lo que el liberalismo lleva de continuidad y desechar su utopismo racionalista, que es el núcleo del que brotan sus deficiencias. Si la historia, como cree Tocqueville, es un acontecimiento humano que tiene un destino, y si la evolución de las sociedades tiene una meta, esta meta y aquel destino sólo pueden consistir en establecer un armazón de instituciones que hagan posible existencias libres. La sociedad sirve a la potenciación y al desarrollo de la persona.

El liberalismo reconoce a los hombres unos derechos mínimos, emancipándolos de la opresión del antiguo régimen, pero no aporta nada nuevo en una estructura social que ha de ser jerárquica, para lo cual sería preciso el reconocimiento de derechos diferenciales. El hombre masa es consciente de sus derechos, pero no de sus obligaciones; la élite, por el contrario, se califica noblemente al acumular sobre sí obligaciones y deberes. En el Derecho debe de existir el riesgo de perder los derechos si no se cumplen las obligaciones que cada uno tiene como primordial función; es decir, que Ortega propugna la pérdida de los derechos por el incumplimiento de las obligaciones anejas a ellos.

Hagamos ahora una breve recapitulación: la idea que fue imaginada por un individuo como «lo mejor» se convierte en norma jurídica a través de la vigencia y por su aceptación como opinión pública. La idea primitiva es un ideal, un «deber ser» el Derecho, por lo tanto, lo que el Derecho no es todavía: aquí, como vemos, va implícito el problema de la justicia, que es uno de los valores ideales que el Derecho aspira a realizar y que sólo desvaidamente consigue cumplir. A través de la teoría de los valores, de la estimativa, se descubren los valores que una situación real lleva latentes. Una parte del Derecho vigente es injusta, por lo que se ve que hay dos modos de justicia: la real, existente en los códigos, y la ideal, que es a la que se tiende por lo que de injusto hay en la primera. El problema está en la manera de efectuar la realización del ideal, y la primera consecuencia, según lo dicho con anterioridad, es que no se puede prescindir de Derecho existente, del orden real con el que se cuenta. Si Ortega condena las revoluciones es porque piensa que pretenden la imposición de un ideal por encima de las condiciones de lo real. El Derecho ideal es el que realiza plenamente el valor de la justicia, y tal Derecho viene aludido por el Derecho existente. Así, sólo debe ser lo que puede ser, y sólo puede ser lo que se mueve dentro de las condiciones de lo real. El ideal

de una cosa no consiste más que en su perfeccionamiento, porque la misma realidad nos muestra su defecto y su norma, su pecado y su deber. Todo depende del modo de mirar, que exige en este caso la búsqueda en la realidad del ideal, del valor, es decir, la alusión a su latencia.

Finalmente, el autor expone la razón histórica de la teoría del Derecho enunciada, fijándose en el caso de Roma, que Ortega toma como paradigma del estado universal por antonomasia. Las creencias sobre el mando son previas a la monarquía y en ella perviven y se solidifican gracias a la incidencia de los usos religiosos, que hacen el derecho al mando proveniente de la «gracia de Dios». Las instituciones republicanas mantienen su vigencia porque su legitimidad se sigue apoyando en el «consensus» religioso y en una radical «concordia» que implica la convicción sobre quién debe de mandar. Pero va a ser la conquista de Grecia la que ponga en tela de juicio las creencias sobre las que se asentaba la convivencia en la urbe. Esta etapa revisionista origina un proceso de individualización, que suministra durante estos años una serie de personalidades vigorosas y rotundas. El paso al imperio es la causa de este proceso, en el que, siendo el mando ilegítimo, puede ejercerlo cualquiera que sea capaz de mantener un orden mínimo. Del estado como piel se pasa al estado ortopédico; de ahí la semejanza que Ortega establece entre esta etapa de la historia de Roma y los fascismos europeos. La importación de la filosofía griega, en especial el estoicismo, hace que de nuevo surja la idea de las dos justicias: la real y la ideal. Pues bien, aquí va Ortega a proclamar una contradicción: el Derecho es por sí mismo lo irreformable, pero el Derecho es variable también porque ha de adaptarse a las nuevas situaciones.

Partiendo de Parménides y Aristóteles se formó en la filosofía la creencia de que el principio de contradicción era una exigencia de la realidad, porque ésta era el ser inmutable y fijo que era y no podía dejar de ser. Ortega, sin negar el principio de contradicción, piensa que la realidad es contradictoria y él no tiene la culpa de que sea así. Su teoría de Derecho ancla en una metafísica de innovación, cuyo concepto del ser, como ser insuficiente o indigente, funcional y dinámico, es todo lo contrario de la esencia aristotélica, pensando en la cual se formuló el principio de contradicción. Después de este inciso, observamos ya que la evolución del Derecho que Ortega propugna radica en la presencia de las leyes estatutarias, que significan el margen de variación otorgado al orden vigente para atender a las realidades nuevas. El Derecho, producto de los usos y de los compromisos sociales, ha de ser elástico, de contornos ligeramente indefinibles hacia

el futuro; es decir, un Derecho semoviente como el inglés, abierto a la variación histórica, que no necesita ser bruscamente reformado porque se halla en permanente y constante reforma. El Derecho debe de «conservar innovando», como algo opuesto e impermeable a la razón pura.

Reformismo moderno y utopismo racionalista. La crisis actual del Derecho

El racionalismo de la Edad Moderna introduce en el concepto de justicia los elementos extrajurídicos de los que hablamos antes. Justicia es dar a cada uno lo suyo, pero no lo que le pertenece con arreglo al orden vigente, sino lo que se le debe según un orden ideal que empieza prometiendo sin ser vigente, y que, al adquirir vigencia, va procediendo a la implantación de lo prometido. Es la actitud reformista, revolucionaria, opuesta a la romana e inglesa. Tal actitud degenera progresivamente desde 1789, en que la monomanía del reformismo se convierte en la actitud primaria del Derecho. La meta ideal está siempre lejos, porque cada vez que el Derecho sufre una reforma, vuelve a surgir la promesa, y por lo tanto la necesidad de realizar una nueva sustitución. El Derecho es así la *lex ferenda* que se revuelve contra la *lex lata* y la destruye. El Derecho se convierte en algo cambiante, movedizo e inseguro. De este modo surge una destrucción universal del Derecho porque no existen creencias, usos fuertes sobre quién ha de mandar, y no se ha respetado su esencia, que es inexorabilidad e invariabilidad. Lo mejor ha sido enemigo de lo bueno. La crisis del Derecho afecta a la persona, que carece de referencias seguras de comportamiento; daña a la justicia, que se convierte en algo movedizo e inestable, y repercute en la sociedad que, sin creencias firmes sobre el mando, vive en una permanente ilegitimidad, con los males que lleva consigo la mera posibilidad de que mande el más apto.

Esta ha sido la trayectoria generosa y limpia que el autor nos ha trazado para averiguar el pensamiento jurídico de Ortega y Gasset. Como en otros aspectos de su tarea intelectual, Ortega ha tenido seguidores muy valiosos en el campo del Derecho, lo cual quiere decir que *El Derecho en Ortega* nos presenta el núcleo, la matriz de otras elaboraciones jurídicas más ordenadas y vastas, como es, por ejemplo, la de Recasens Siches. El libro viene oportunamente a replantear temas muy actuales y, claro está, a servir de referencia en la polémica cada vez más viva que la figura de Ortega viene despertando. El autor no polemiza, da fe, porque al lector atento del fallecido maestro, la in-

interpretación que hace Hierro S. Pescador le parecerá la más veraz y auténtica y, por tanto, la única autorizada.

Un ilustre lector del presente libro me ha dicho que está escrito muy «desde dentro de Ortega». Yo lo he tomado como un elogio para el autor porque la única actitud responsable en un trabajo de esta naturaleza es la de seguir al pie de la idea el pensamiento biografiado, describirlo en sus cimas y en sus angustias y, en ocasiones, adivinando ese pensamiento por haber hallado la clave dialéctica que a él conduce. Este es, como insinué al principio, casi un libro «de» Ortega que ostenta dignamente la firma de Hierro S. Pescador.— FERNANDO MALO.

NOTICIA SOBRE LOS VIAJES A LA NUEVA ESPAÑA DE THOMAS GAGE

La literatura de viajes es tan abundante como valiosa en las letras de la América hispánica. Ese copioso capítulo de las literaturas de nuestro continente se inicia con las obras de los llamados cronistas de Indias. Aquellos descubridores, conquistadores, misioneros y aventureros de toda laya y cariz dejaron los testimonios inapreciables de sus experiencias al ponerse en contacto con una realidad muy distinta a la europea que conocían. Fueron estos hombres testigos presenciales de hazañas insospechadas, de aventuras que remedaban las de los libros de caballerías, de choques de culturas como hasta entonces la humanidad no había presenciado. Algunos de ellos trataban de subrayar las virtudes de sus esfuerzos, de su valentía o de su astucia para mejor reclamar mercedes a la monarquía española; otros, por su parte, gustaban recrearse en la rememoración de sus aventuras y desventuras, sus hazañas de todo género, como auténticos protagonistas de obras de ficción. Algunos conquistadores y misioneros se asomaron con la mirada llena de acuidad a las culturas indígenas y recogieron, con mayor o menor tino, las características principales de sus creencias, ritos y supersticiones, de sus costumbres tan exóticas. Estas narraciones de sus aventuras y las descripciones de los modos de vida indígena sirvieron para llenar páginas dotadas de verdadero hechizo. Citemos nada más las muy coloridas y vivaces narraciones de Bernal Díaz del Castillo, ejemplo magnífico de estos hombres que cruzaron la mar océano y escribieron después el relato maravilloso de sus hechos extraordinarios.

Parece estar en lo cierto Luis Nicolau d'Olwer, cuando dice en el prólogo a su antología de *Crónicas de las culturas precolombinas,* Fondo de Cultura Económica, México, 1963: «En general, el cronista cuenta honradamente lo que ha visto; es decir, lo que ha creído ver, que no siempre coincide con lo que realmente existe. El testigo puede ser veraz y no ser verídico su testimonio.» Como tantas veces se ha repetido, los cronistas en ocasiones exageraban o desvirtuaban sus informaciones. Pero en la mayoría de los casos intentaban ofrecer sus noticias con toda veracidad. Lo que ocurre es que muchas veces su pupila estaba influida por prejuicios europeos, y su cultura, ideas y creencias no les permitían observar ciertas facetas singulares, insólitas para ellos, de las culturas indígenas americanas. Estos prejuicios no se ha de suponer que se derivaban de los criterios religiosos europeos, sino que en buena medida eran producto de normas y proyecciones de su cultura de origen grecolatino, con los matices propios de la época renacentista.

La oleada de los cronistas de Indias que da carácter singular al siglo XVI en la América hispánica fue seguida más tarde por otra de ciertos viajeros que quisieron adoptar una nueva posición, una progresista actitud, ante las cosas de América. En el siglo XVIII llegan a estas tierras de las Indias occidentales nuevos viajeros de distintas partes de Europa. Primero nos encontramos con viajeros de origen holandés o alemán; después con otros que provienen de Inglaterra o de Francia. Los viajeros franceses predominan entre ellos quizá como consecuencia de la instauración de la dinastía borbónica en España. Estos viajeros dieciochescos emprenden sus itinerarios con el deseo de conocer estos territorios con una visión estrictamente científica. Por eso abundan entre ellos los geógrafos y los naturalistas. De esta época son los viajes de Charles Marie de la Condamine, el sabio francés que escribió su *Relación de viaje a la América meridional,* como también los de Bonpland y De Jussie, botánicos franceses. Otros nombres pueden incorporarse a éstos, que venían de España, de Inglaterra, de Alemania. Fue una nueva pléyade de descubridores de América, de desentrañadores de los misterios y las maravillas del continente colombino. Con razón José de la Luz y Caballero llamó a Alejandro de Humboldt «segundo descubridor de Cuba», por los sabios informes e investigaciones que contiene su *Ensayo político,* resultado de su estancia en la isla antillana. Los datos y observaciones proporcionados por estos viajeros del siglo de las luces sirvieron más tarde a los criollos levantiscos para disponer de pruebas aprovechables en su proceso y balance de la colonización imperial española.

Entre unos y otros, entre los cronistas asombrados y vivaces del

siglo XVI, que manejaban muchos de ellos al mismo tiempo la espada y la pluma, y los viajeros científicos del siglo XVIII, encuéntrase un irlandés de trashumante estampa, de fisonomía algo huidiza, que llevaba el nombre de Thomas Gage. Gage trató de acentuar en algunas de sus páginas la finalidad adoctrinadora del sacerdote, como aquellos misioneros españoles del siglo XVI, pero la misión apostólica no parece nunca en él cosa tan acendrada y esencial como la de un Las Casas o un Motolinia. Este viajero del siglo XVII gustaba anotar sus observaciones sobre las costumbres, los ritos, las creencias de los indígenas, pero en ellas observamos de inmediato un tanto la ligereza de alguien que se sabe de paso, que tiene puesto sus intereses en otras cuestiones. Si menciona las crueldades de los dominadores europeos sobre los indígenas, no lo hace con el objetivo de denunciar filantrópicamente esta situación, sino que la utiliza para atestiguar, con propósito de estrategia política, las quiebras y debilidades de la colonización española en el hemisferio americano.

Este Thomas Gage fue un sacerdote inglés, de origen irlandés, que nació, aproximadamente, hacia 1595. Era de familia católica; estudió en Francia y en España. Se conoce que por 1625 fue destinado a las Islas Filipinas, pero a medio camino quedó rezagado en México y en Centroamérica. Fue en esas tierras profesor de latín en Chiapa, y más tarde, catedrático de Filosofía en Guatemala. Anduvo Gage por diversos lugares del interior de la Nueva España, conoció la vida de pueblos indígenas, de los que ofreció noticias curiosas en el libro de viajes que le hizo famoso. Quiso retornar a Europa, no obstante la oposición de sus superiores. Logró regresar, por fin, al viejo continente. Viajó por distintos países europeos, entre ellos Italia. Cuando está de vuelta en Inglaterra reniega de su fe católica y adopta la religión protestante. Publica por entonces la relación de sus viajes por México y Centroamérica, con el título *The English American by sea and land or a new survey of the West Indias,* que apareció en Londres en 1648. Fue autor, además, de otras obras: *The Tiranny of Satan* (1642), *Ruler for the better learning of the Indian tongue called Pocanchi or Pocoman* y *A duel between a Jesuiste and a Dominican.* Thomas Gage murió en Jamaica en 1656.

Su libro de viajes por México y Centroamérica obtuvo una gran popularidad desde su primera edición inglesa. Pronto fue traducido a otros idiomas, y las ediciones en francés (de las cuales se mencionan cinco), en holandés y en alemán atestiguan que los lectores de la época disfrutaron ampliamente con los relatos entre ficticios y reales del viajero inglés. La primera edición en español apareció mucho más tarde, con el título *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la*

Nueva España, y fue publicada en París, por la Librería de Rosa, en 1838.

Estas narraciones de los viajes de Thomas Gage, como afirma un comentarista, son: «mezcla de mentira y de verdad, de detalles preciosistas y exactos, como de puras descripciones imaginativas, de exageraciones de minas de oro y de tesoros miliunanochescos.» La profusión de ediciones de dicha obra revela que los lectores del siglo XVII y del siglo XVIII gustaban impulsar su imaginación con narraciones que los condujeran por extrañas y maravillosas tierras desconocidas llevados de la mano por Daniel de Foe o por los caminos de los sardónicos relatos no menos fantásticos de Voltaire. Como ha sido señalado ya, en la literatura de ficción del siglo XVIII predomina un afán por remontarse hacia lejanos paisajes, hacia tierras exóticas, hastiados los lectores de los reglamentados pasos y las reguladas situacions que le imponía la época del neoclasicismo.

Pero no se suponga que aquel sacerdote inglés escribió el relato de sus viajes de un modo gratuito o desinteresado. Porque la dedicatoria de aquella primera edición inglesa de 1648 nos permite conocer algo los objetivos de su labor americanista. La edición está dedicada a «El capitán de los ejércitos del Parlamento», es decir, a Oliverio Cromwell. Pocos años después de la publicación de su libro, Gage recibía el encargo de Cromwell, en 1654, de ofrecer una información fehaciente destinada a una operación bélica contra las colonias españolas en América. De ese modo, Gage aparecía como un experto en cuestiones americanas. No le faltaban a los ingleses deseos de penetrar y ocupar los territorios americanos que, según el testimonio de su obra principal, eran propicios a la conquista, dada la debilidad y declinación que decía haber observado en las defensas españolas.

Como resultado de sus informaciones se preparó, en 1654, una expedición comandada por el general Venables, que partió de Portsmouth en dirección a las costas de las Antillas y de la América Central, que Gage había conocido directamente en sus viajes. En dicha expedición participó el propio Gage como capellán. Si es verdad que esta expedición no logró sus propósitos y fue derrotada frente a la isla de Santo Domingo, pudo conquistar para el creciente poderío inglés la isla de Jamaica, que se convertiría en un pontón británico en el Mar Caribe para futuras expediciones y afanes de conquista.

Podemos conocer ciertos rasgos de Thomas Gage que se desprenden de la lectura de su propia obra. Recuérdese, para mejor aprender las sinuosidades de su carácer, que este hombre pertenecía a una familia de convicciones católicas; que tanto él como los cuatro hermanos que tenía debían realizar todos los esfuerzos para que su tierra natal vol-

viera al redil de la fe católica. Sus estudios en colegios de jesuítas en Francia y en España estaban destinados a esa finalidad; pero, sin embargo, Gage abandonó a los jesuitas y prefirió entrar en la orden de los dominicos. Debe recordarse el dato que cuando en 1637 retornó a Inglaterra, después de haber estado doce años en México y Guatemala como dominico, encuentra que sus padres (que habían sido condenados por esconder a misioneros católicos y fueron perdonados cuando iban camino al patíbulo) lo desheredaron por haberse apartado de sus protectores jesuitas. Tras esta situación, Gage pidió ayuda a sus hermanos, emprendió viajes por Europa, volvió a Inglaterra y entonces renegó del catolicismo y abrazó el protestantismo. En 1642, después de haber pasado por una serie de pruebas, para confirmar su absoluta abjuración y su identificación con la fe luterana, se le permite ofrecer su sermón de retractación en la famosa catedral londinense de San Pablo.

No nos podemos llevar fácilmente por este monje tan cambiadizo en sus opiniones. Su libro ha de leerse con cierto recelo. Podemos sospechar fácilmente que algunas de sus aventuras entre los indios de Guatemala brotan, con cierta gracia de invención, de su propia imaginación. Sección muy interesante de su libro es aquella donde describe la grandeza y hermosura de la ciudad de Guatemala, la organización de su gobierno, datos geográficos y políticos que sirven de introducción a la narración de sus recorridos por el interior del país.

Según vamos leyendo sus páginas, advertimos que Gage no ponía mucha obstinación cuando trataba de llevar la fe de Cristo a los indígenas guatemaltecos. En cierta ocasión penetra en territorio de indios hostiles, y, ante las penalidades sufridas, resuelve «abandonar todos estos descubrimientos de infieles, y esta clase de empresas difíciles, donde mi vida y mi salud corrían mucho riesgo, sin otra utilidad que un poco de crédito y vanagloria en este país» (capítulo XIX). Y, sin más, se retira: no se han hecho para él los sacrificios, las vicisitudes, que tanto abundan en los relatos de los misioneros españoles del siglo XVI. Pero, eso sí, Gage aprende alguna lengua indígena, de la cual publicaría más tarde una gramática. Ofreció también en su obra datos sobre la situación eclesiástica en Guatemala y opiniones no muy positivas sobre el comportamiento de los clérigos por aquellos lugares.

La relación de los viajes de Thomas Gage por México y Centroamérica constituye un buen panorama de la vida en estos territorios en el siglo XVII. A pesar de ciertos datos y apreciaciones, que podemos considerar poco veraces, la obra posee gran amenidad, entrega la visión de un viajero europeo en contacto directo con gentes y costumbres que debían ser particularmente exóticas y llamativas a los lectores europeos de su centuria. En la actualidad, este libro de viajes viene

a resultar un enlace entre las crónicas de los conquistadores y misioneros del siglo XVI con los viajeros cientificistas del siglo XVIII. Por eso debemos volver, siempre con cuidado y discreción, a aquellas páginas de Thomas Gage, que lo convirtieron, con mayor o menor fortuna, en un experto en cuestiones de la América hispánica.—SALVADOR BUENO.

SLAWOMIR MROZEK

Un nombre nuevo atrae hoy la atención de los escenarios, espectadores y críticos europeos: Slawomir Mrozek. ¿Quién es Mrozek? ¿De qué nos habla? ¿Qué clase de teatro escribe, y por qué éste provoca reacciones fuertemente polémicas y contradictorias?

Mrozek no es desconocido en España. Se ha publicado algún libro de narraciones suyo, y un grupo experimental—joven y dinámico—ha estrenado dos piezas en un acto, *Strip-tease* y *En alta mar* (1). Tengo la impresión, por otra parte, de que la producción dramática de este autor irá siendo cada vez más divulgada entre nosotros. Vale la pena. Con independencia de posibles discrepancias, su teatro plantea problemas del máximo interés, y muy diversos: políticos, filosóficos, estéticos... Y este teatro no sólo importa por sí mismo, sino, igualmente, por su relación con la escena europea de hoy, y por el momento y el lugar en que surge. Para tener clara idea de ello, bastará con retener algunos datos. En primer término, Mrozek es un seguidor de la estética de vanguardia (Beckett, Ionesco, Genet...), del mismo modo que otros jóvenes autores de distinta nacionalidad—por ejemplo, Arrabal, Albee, Pinter—. En segundo término, y a diferencia de estos últimos, Mrozek no proviene de un país occidental. Aunque reside en Italia desde hace unos años, Mrozek es polaco (2) y su obra se halla en íntima conexión con las nuevas tendencias del teatro en Polonia.

---

(1) Interpretación, escenografía, montaje y dirección de *Los Goliardos.* Fecha de estreno: 18 de mayo de 1967. Teatro Beatriz de Madrid, Nacional de Cámara y Ensayo. En la presente temporada 67-68, se han ofrecido, en dicho teatro, representaciones regulares y sucesivas de este espectáculo.

(2) Unos datos sobre Mrozek. Nace en Cracovia, en 1929. Ha sido periodista y dibujante. En 1958 publica un volumen de narraciones satíricas, titulado *El elefante,* y de ese mismo año es su primera obra teatral, *La policía.* Ha escrito numerosas piezas en un acto, como *Karol, Strip-tease, En alta mar,* etc. *Tango* data de 1965, y ha sido estrenada en Polonia bajo la dirección de Erwin Axer. En Londres ha sido estrenada por la Royal Shakespeare Company, y en París, en el Théâtre de Lutèce, bajo la dirección de Lauren Terzieff, durante la temporada 66-67. En Italia, el estreno ha tenido lugar en Génova, por el Teatro Estable de dicha ciudad, bajo la dirección de Luigi Squarzina, en octubre de 1967. A la producción dramática de Mrozek hay que añadir otros títulos, como *El martirio de Peter O'Hey* (1959), *El pavo* (1961), etc.

Como usualmente se ha venido considerando que el teatro de vanguardia es producto inconfundible de una sociedad muy concreta y particular, la figura de Mrozek ha de resultar, en más de un sentido, desconcertante y paradójica. Yo me atrevería a decir que Mrozek viene a ser —aquí, ahora— una piedra de toque para la crítica teatral. Según se reaccione ante Mrozek, se ve bien dónde hay una crítica documentada y rigurosa, y dónde, solamente, meros esquemas apriorísticos. Y esto puede ser igualmente válido para actitudes críticas muy diversas, e incluso opuestas. Por ejemplo, *aceptar* o *rechazar* a Mrozek, en nombre del teatro de vanguardia, es igualmente estéril si, como faena previa y fundamental, no se ha intentado averiguar: 1.º) lo que la vanguardia significa en la escena polaca de hoy; 2.º) la situación de Mrozek en el teatro polaco, su relación con los autores y directores más alerta de su país.

Vemos así que, para aproximarnos a la obra dramática de Mrozek, es oportuno un previo rodeo. La pregunta es ésta: ¿qué ocurre en el teatro polaco de nuestros días?



La desestalinización ha producido efectos muy saludables y espectaculares en el desarrollo teatral de los países del Este. El «realismo socialista», ya superado, dejaría paso a una serie de aventuras estéticas muy diversas. Y quizá fuera en Polonia, como nos dice Rebello, donde «la formulación de nuevas propuestas teatrales —tanto en lo que concierne a la creación literaria como a las realizaciones escénicas— inteligentemente se orientaría por más fecundos o inexplorados caminos» (3). Entre los nuevos dramaturgos, surgidos al finalizar la década del 50, se encuentran Jerzy Broskiewicz, Tadeus Rozewicz y, claro está, Slawomir Mrozek; entre los directores, Kazimir Dejmek, Kristina Skuszanka, Erwin Axer, Jerzy Grotowsky... He tenido ocasión de conocer personalmente a este último, hace unos años. Coincidimos ambos en el jurado de un festival internacional de teatro, y, después de la clausura, pudimos conversar ampliamente acerca de la situación teatral en nuestros respectivos países. Grotowsky dirige el Teatro-Laboratorio «13 Filas» de Opole, y es, sobre todo, un investigador en las más audaces formas de expresión escénica. Su dispositivo escénico para la representación de *Kordian,* de Julius Slowacky, resulta, en verdad, sorprendente. La tradicional frontera entre el escenario y la sala, ha desaparecido por completo. Los lugares de la representación son múltiples, como

---

(3) Luiz Francisco Rebello: *Teatro moderno. Caminhos e figuras.* Lisboa. Edit. Prelo, 2.ª edición, 1964; p. 494.

también los que corresponden a los espectadores, y unos lugares y otros se articulan, mediante distintos planos, formando un solo lugar. Oyendo hablar a Grotowsky de su montaje de *Kordian,* de la situación teatral en su país, de las tareas en marcha del nuevo teatro polaco, era fácil advertir dos cosas. Primera: agotados los caminos del realismo tradicional, el joven teatro polaco avanzaba resueltamente en la exploración y búsqueda de nuevas formas dramáticas. Segunda: terminada la «guerra fría» y los endurecimientos políticos, consecuentes a ella, una generación joven había hecho acto de presencia, impulsada por una gran capacidad creadora, imaginativa, y por un riguroso espíritu crítico.

Para este joven teatro, ¿qué puede significar la vanguardia? Frente a los módulos del realismo tradicional, la vanguardia es, ante todo, esto: un campo de formas inexploradas, un vuelo libre de la imaginación. Si muchos autores y directores del Este se han encaminado hacia esta tendencia, ha sido porque han encontrado en ella innumerables posibilidades de experimentación y de inventiva. Y por lo mismo que la vanguardia tiene para ellos un significado muy particular y preciso, el teatro de vanguardia que ellos hacen adquiere significados propios y singulares. Refiriéndonos concretamente a Mrozek —que es, quizá, el dramaturgo más «vanguardista» de su generación—, hemos de observar que obras como *Tango* o *Strip-tease,* aisladas del contexto del teatro y la sociedad de Polonia, apenas nos revelarían sus más íntimos secretos. Cuando estas obras se comparan con las normas del antiguo realismo, no es difícil encontrar en ellas su valor más profundo y admirable: una poderosa energía creadora, un fuerte impulso imaginativo y singular. Es curioso observar cómo la vanguardia llega a cobrar aquí un sentido dialéctico imprevisible. Para estos jóvenes autores y directores del Este, la vanguardia supone una reactivación de valores y principios estéticos, devaluados —años atrás— por un excesivo celo político-burocrático. Además, la vanguardia está cumpliendo otra función que también era imprevisible. Ha llegado a convertirse hoy en un lenguaje supranacional, capaz de restablecer muchos puentes de comunicación cultural que fueron rotos por la «guerra fría».

Todo esto se encuentra detrás de *Strip-tease* y *En alta mar,* las primeras obras de Mrozek que se han dado a conocer en España; o detrás de *Tango,* la obra de Mrozek que ha sido estrenada con éxito arrollador en París, Londres y otras capitales europeas.

★

Ha escrito Jan Kott: «Mrozek llega a tiempo. Ni demasiado pronto, ni demasiado tarde. En el momento de su época: polaca y europea.

Mrozek ve el mundo en una perspectiva de catástrofe, una perspectiva ambigua e irónica» (4). Esa «perspectiva de catástrofe», esa ambigüedad y esa ironía, se advierten bien en *Tango*, y asimismo en las piezas en un acto, *Strip-tease* y *En alta mar*, especialmente en la primera, de superior calidad e interés que la segunda.

Strip-tease es una meditación sobre la libertad; *Tango* lo es sobre la revolución y el ejercicio del poder. En un caso como en otro, el autor elige una posición eminentemente conflictiva, dubitativa, indecisa. La ambigüedad e ironía que Kott advierte en Mrozek, obedece, sobre todo, al hecho de que el autor rehúye toda contestación concreta a las interrogantes por él planteadas. Más que responder, Mrozek pregunta; más que demostrar, inquiere, observa, analiza. «¿Qué es, en esencia, la libertad?», dice un personaje de *Strip-tease*. Y toda la obra cabe en esa sola pregunta.

Strip-tease es la historia de dos personajes —Uno y Dos— que se debaten en una situación cerrada. En escena, dos sillas y dos puertas. Los personajes Uno y Dos aparecen casi al mismo tiempo, y son iguales en su manera de vestir, incluso cada uno de ellos lleva un maletín idéntico al del otro. Iban hacia algún sitio, y algo exterior, ajeno a su voluntad, les ha obligado a venir a este lugar extraño, que no conocen. ¿Qué van a hacer? ¿Qué pueden hacer? Oigámosles:

UNO: (...) Nuestro principal objetivo, por el momento, tiene que ser éste: mantenernos tranquilos, sin perder la dignidad personal. De este modo, seremos dueños de la situación, ya que nuestra libertad, en mi parecer, no nos ha sido limitada lo más mínimo...

DOS: ¿Llama usted libertad a tener que seguir aquí?

UNO: ¡Pero, señor mío! ¡Nos podemos marchar cuando nos venga en gana! ¡Dése cuenta, las puertas están abiertas!

DOS: ¡Entonces, vámonos!

Y casi a continuación:

UNO: (...) ¿Qué es, en esencia, la libertad? Simplemente, *posibilidad de elegir*. Mientras permanezco sentado, sabiendo que me puedo marchar por cualquiera de esas dos puertas, soy libre. Pero en el momento justo en que me pongo en pie, *habré hecho una elección limitando así mis posibilidades*, habré perdido mi libertad, me convertiré en esclavo de mi acto.

DOS: Pero quedarse aquí sentado y no marcharse, también supone una elección. Usted *elige* quedarse.

---

(4) JAN KOTT: «Un amuleto del teatro buffo», en *Sipario*, núm. 259. Milán, noviembre de 1967; p. 40.

UNO: ¡Falso, señor mío! Estoy aquí, pero *todavía* me puedo marchar. Por el contrario, si me marcho, *excluyo la posibilidad de quedarme* (...) Ilimitada libertad interior, esa es mi respuesta a todo este misterio que se cierne sobre mí (5).

El personaje Dos no comparte este criterio, afirma que él es «partidario de la libertad exterior» y se dispone a marcharse. Entonces las dos puertas se cierran.

El hecho de que las puertas se cierren supone la primera repetición de un motivo. Básicamente, significa lo mismo que el hecho de que los personajes Uno y Dos hayan sido arrojados aquí, en contra de su voluntad. Es, pues, un segundo atentado contra su libertad. Y a lo largo de la acción, veremos cómo estos atentados se van repitiendo a través de diferentes formas. Una mano gigantesca y misteriosa les obligará a despojarse, sucesivamente, de sus zapatos, de sus chaquetas y pantalones. En el colmo del sarcasmo, al final ya de la obra, una segunda mano gigantesca (repárese en el carácter simétrico de la construcción) les dejará sin los maletines y les colocará a cada uno un gorrito de verbena.

Más que buscar equivalentes concretos a este tipo de situación que, en abstracto, nos plantea Mrozek, parece conveniente observar las relaciones que estos personajes establecen con esa situación y entre ellos mismos. En el teatro de vanguardia, buscar equivalentes concretos es, a menudo, una pretensión estéril. Las abstracciones peculiares del teatro de vanguardia permiten encontrar equivalencias concretas múltiples, cualquiera de las cuales puede ser válida... sin que otras muchas dejen de serlo también.

Los personajes Uno y Dos, tan idénticos en todo, difieren radicalmente en su postura ante la situación que les ha sido dada. Para Uno, lo importante es «la libertad interior». Esta, según vemos, no es sino una coartada: una manera de enmascarar lo trágico y angustioso de la situación; una evasión de ella, una libertad puramente ficticia. Al afirmar su concepto de «libertad interior», Uno está muy lejos de *realizar* su libertad. Por el contrario, no hace sino escapar del mundo objetivo, sustituyendo toda acción real, verdadera, por una actitud ilusoria. Como es lógico, este concepto de la libertad no le pone en el camino de una libertad real, verdadera: antes al contrario, la situación limitadora de su libertad gana sucesivas posiciones, en un rápido proceso destructivo.

El personaje Dos aparece como una figura antitética de Uno. Su actitud está presidida siempre por un fuerte sentido práctico de la vida.

(5) Cito por la edición publicada en *Primer acto*, núm. 88, septiembre de 1967; pp. 32-33.

Es un hombre de acción, y carece de toda capacidad imaginativa. Está en lo cierto cuando recrimina a Uno que no hacer nada para salir de aquí es un modo de elegir; esto es, que significa la elección de quedarse aquí. Sin embargo, también se equivoca en su manera de aspirar a la libertad. Tampoco su elección —la acción por la acción misma— le pone en el camino de una libertad real.

Así, pues, ¿hemos de deducir que, según Mrozek, la libertad es imposible? De ningún modo. Casi inequívocamente, de este ejemplo dramático se desprende que la libertad es imposible *desde* las posiciones de Uno y Dos. El primero no alcanza la libertad porque cree que la libertad es una idea. El segundo, porque cree que la libertad es un acto. Ambos han olvidado que la libertad es, simultáneamente, un acto y una idea.

El problema de la libertad se plantea en *Tango* desde una perspectiva más rica, y también menos clara y más contradictoria. Pero dejo aquí el tema. De *Tango* hablaré en un próximo artículo.—RICARDO DOMÉNECH.

Sección Bibliográfica

ANTONIO REGALADO GARCÍA: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española* (1868-1912). Insula. Madrid, 1966.

Si pretendemos clasificar cualquiera de los diversos géneros novelísticos, tropezamos con la dificultad de señalar el lugar adecuado a la novela histórica. Podríamos, sin embargo, incorporarla al género mixto entre la historia, un tanto falseada, y el costumbrismo. Al retratarse en la novela histórica no sólo la vida, sino las luchas que en ella se producen, el novelista, contrariamente al autor dramático que ha de ceñirse forzosamente al diálogo, se enfrenta con una amplia libertad para desarrollar su idea. La novela histórica tiene un dominio propio, ya que la historia es como un árbol cuyo tronco es la determinación, que puede ser alterada por la leyenda o por los hechos acaecidos a la especie humana y a todo aquello que la circunda y circunscribe.

Ya dice el autor en la advertencia preliminar de su libro que su propósito es «rescatar a Galdós de una estricta crítica literaria, necesariamente incompleta; de la dictada por los apasionamientos ideológicos y patrióticos en pro y en contra del autor, inadmisibles por vicio de origen, y de las tendencias del liberalismo humanitario, que hasta nuestros días ha sido la nota dominante en una apreciación encomiástica, sin lugar para el disentimiento, de las novelas de Galdós». Regalado opina después que «los personajes históricos de los *Episodios* son numerosos, pero no suplantan en interés a los de ficción que representan al pueblo mismo». Alude al paralelismo existente entre Galdós y Baroja, ya que este último «es quien, reaccionando contra la generación anterior, busca lo heroico, lo individual y lo específico en la primera época del liberalismo español». Recordando a Balzac, el autor dice que «en el primer viaje de Galdós a París compró *Eugenie Grandet* y se desayunó con esta novela».

Las semejanzas del autor de los *Episodios nacionales* con otros escritores son frecuentemente destacadas. Regalado indica que «Galdós se aventura en el ya bien navegado piélago de la novela histórica medio siglo largo después que el creador de la forma moderna del género, Walter Scott, publicara su primera novela, *Waverley*, en 1814».

Más adelante añade que la novela del escritor inglés no tenía que

ser identificada con el romanticismo, porque precisamente el realismo que existía en la novela de Scott fue la savia que vivificó la del período realista. «Galdós pudo llegar hasta Scott por diferentes conductos; en su biblioteca tenía las obras completas de Scott, en inglés.»

Por otra parte, el escritor escocés, en sus poemas, se sitúa en la primera generación de los románticos. Las novelas, por su cronología, pertenecen a la segunda generación romántica. Galdós, al igual que su colega británico, posee un extraordinario encanto y una juventud que ni los años ni las modas pudieron marchitar. La inspiración se mantiene constante, ayudada por el esfuerzo asimilativo de la memoria y el ejercicio continuo de la imaginación. Pero es preciso reconocer que en los últimos tiempos se ha modificado no solamente la estética, sino también la técnica de la novela, ya que dejando a un lado teorías pasajeras, un acuerdo sustancial entre la crítica y los lectores aúna modalidades que pudieran ser más o menos duraderas. La parte de ficción que existe en la novelística de Galdós es considerable; para él la verdad contiene siempre una exactitud excesivamente escrupulosa. Pero la naturalidad cordial que presta a su obra un acento entrañable huye del sentido crítico e incluso de la razonadora personalidad del escritor.

«Al aventurarse hacia una novela histórica de carácter realista —dice Regalado—, Galdós coincidía con las ideas de críticos castizos a la vez que cultos, como Valera, Menéndez Pelayo y Cánovas del Castillo, que entendían el aspecto realista de la novela de Scott y que apreciaban con entusiasmo su valor como obra de entretenimiento y de sentido histórico. Valera dice que la novela histórica reclama una concienzuda preparación, que tiene valores permanentes por cima de los gustos transitorios de época, y que por su evocación del pasado da luz aún a las cuestiones que más recientes parecen.» Según Regalado, «la reacción tradicional abrió fuego contra la obra galdosiana, aunque sin fuerza, para frenar su popularidad. Se identificó a Galdós con las fuerzas progresivas del siglo, a pesar de su pobreza de ideario y de acción en la política social, y esta etiqueta, admitida a ciegas, no permitió a la crítica liberal de su tiempo descubrir la relación existente entre los dos opuestos y, en parte, erróneos clichés del Scott conservador y arcaizante y del Galdós liberal y progresivo». Galdós conocía bien no sólo el pasado de España, sino también su presente. Para el primero se valía de documentos históricos y, al revés de lo que le sucedía a Walter Scott, dejaba a un lado la leyenda. La obra entera del escritor español pertenece al tesoro de una literatura permanente y constituye el fondo mismo de la herencia nacional.

Antonio Regalado cita un párrafo de *Lo español y lo universal en*

la obra de Galdós, de Amado Alonso, y muestra su disconformidad. «Este juicio es típico de la frivolidad con que se ha tratado el tema de la novela histórica.» Más adelante, dice: «Galdós no sólo se preocupa de presentar las raíces vivas de la sociedad actual en un pasado inmediato, sino también de revivir ese mundo tradicional en su lento proceso de desaparición, exactamente como Scott nos hace vivir el conflicto de dos sociedades: una desvaneciéndose y otra emergente. La diferencia está en que las simpatías de Scott caen nostálgicamente al lado del mundo que desaparece, mientras que las de Galdós van con el mundo nuevo que emerge.»

Hay en el libro de Regalado unas páginas muy significativas en las que el autor establece una semejanza literaria y humana entre dos de sus personajes, Gabriel Araceli, en el episodio *Cádiz,* y lord Gray, «prototipo del superhombre romántico, diabólico, reaccionario y liberal al mismo tiempo, y profundamente antiburgués». Al crear Galdós a lord Gray, Regalado opina que «la pluma de Galdós logra la feliz evocación histórica de un tipo real y literario al que sitúa dentro de su natural ambiente con exactitud cronológica, y al mismo tiempo nos revela abiertamente su antirromanticismo en el contraste que ofrece Gabriel Araceli con el inmoral lord».

El autor de este bien documentado libro sobre uno de nuestros ingenios literarios dice que, «al acercarse la segunda guerra mundial, despejada nuestra literatura de las nuevas corrientes (surrealismo, cubismo, arte deshumanizado, antirrealismo) facilitó el advenimiento de la renovación crítica galdosiana, que comenzó y se desenvolvió en gran parte fuera de España». Galdós poseía una extraordinaria riqueza inventiva y ese don de humanidad que se da tan sólo en los grandes genios. Por esta razón, Galdós pudo crear esos personajes inolvidables, tal que *Fortunata* y la *Benina* de *Misericordia.* Galdós es, en España, el maestro novelístico por excelencia; su obra cuantiosa llega por igual al culto que al ignorante, al hombre que disfruta de un bienestar económico como al pobre que ha de leer los libros gracias al generoso préstamo de un amigo o a la callada difusión que hacen de la cultura las bibliotecas circulantes.

Antonio Regalado cuenta que «en 1913, al año de terminar Galdós sus *Episodios,* Pío Baroja (1872-1956), el gran novelista español de nuestro siglo, comienza una serie de novelas históricas, *Memorias de un hombre de acción,* con intenciones estéticas e ideológicas diferentes de las de Galdós, pero con los mismos temas del forcejeo del liberalismo español por asegurarse y de la lucha de las dos Españas, y de una acción que se desenvuelve en el mismo tiempo histórico que Galdós evoca en las tres primeras series y en parte de la cuarta». Más

adelante añade Regalado que «hasta la fecha ni se han producido obras maestras de la guerra civil española en el sector de la novela histórica, ni ha asomado aún por los horizontes un nuevo Galdós capaz de otros nuevos *Episodios nacionales*». Pero hay que tener en cuenta que el español actual vive supeditado a un tiempo que domina sus circunstancias.

Antonio Regalado, después de haber buceado más en la obra que en la vida de Benito Pérez Galdós —al fin, la existencia del escritor fue escasa en acaecimientos—, termina su libro con dos citas, una de ellas del pesimista ginebrino Juan Jacobo Rousseau:

«He aquí las funestas pruebas de que la mayor parte de nuestros males son nuestra propia obra, y que los habríamos evitado casi todos conservando la manera de vivir sencilla, uniforme y solitaria que nos prescribió la naturaleza. Si ella nos ha predestinado a vivir sanos, yo casi me atrevo a asegurar que el estado de reflexión va contra la naturaleza, que el hombre que medita es un ser depravado.»

La otra es la del marqués de Condorcet, poco antes de que fuera condenado a la guillotina. Al marqués, en la mañana en que fue el carcelero con los gendarmes para que fuese cumplida la ejecución, lo hallaron muerto con todas las señales de haberse envenenado.

«Nuestras esperanzas en el porvenir de la especie humana pueden reducirse a estos tres puntos fundamentales: la destrucción de la desigualdad entre las naciones; el progreso de la igualdad dentro de un mismo pueblo y, en fin, el perfeccionamiento real del hombre.»

Buen epílogo para un libro tan completo y enjundioso como este de Antonio Regalado.

Antonio Regalado García nació en Madrid, en 1932. Salió de España en 1940; estuvo en Santo Domingo, luego en Cuba y más tarde se instaló en los Estados Unidos. Estudió en las universidades de Harvard y Yale, y en esta última ocupa actualmente una cátedra de literatura española.—María Alfaro.

Antonio Molina: *Poesía cotidiana*. Antología (1939-1964). Ediciones Alfaguara. Madrid, 1966.

Al seleccionar los textos que componen la presente antología, su realizador, Antonio Molina, descartó todos aquellos poemas en cuyos temas se implicaban, al menos de una manera *sintomática*, elementos religiosos, sociales y amorosos. Según este antólogo, cada uno de estos

elementos peculiariza temáticas más definidas. Diríase que el ancho ámbito de la poesía cotidiana ha sido segregado, pues, por la eliminación de aquellos tres enfoques, religioso, social y amoroso de la realidad. Al menos, así parece deducirse de las propias palabras del antólogo. Dícenos éste en su prólogo: «Muchos son los aspectos del mundo cotidiano que inspiran los versos de los poetas. La vida, la muerte, la paz, la guerra, los hijos, el paisaje, la casa, los sueños y otros distintos motivos. En el apartado de la poesía cotidiana, menos delimitado que los otros, hay lugar para variados registros, y con este criterio se han seleccionado...»

A nosotros no dejará de parecernos un tanto ambigua la delimitación establecida para la poesía cotidiana y aun precaria en el sentido de su rigor conceptual. Sin embargo, y esto es lo que importa, la antología es buena porque, al menos, el antólogo, antes que teorizar, ha preferido presentarnos un prestigiado cuadro de poetas y, subsiguientemente, de poemas.

En este aspecto conviene agregar en seguida que el concepto de lo cotidiano ha sido mejor capa que aquel otro concepto de lo social. Quizá sea la propia ambigüedad de su ámbito la determinante del amplio margen selector de calidades. Cualquier antología de poesía social española sólo vino a demostrar la pobreza de medios expresivos de ese amplio sector de la poesía. En este sentido, paradójica y paradigmáticamente, nos viene como anillo al dedo, la *poética* inserta de Ramón de Garciasol, poeta antologizado y no ausente tampoco en ciertas antologías de lo social: «Lo cotidiano no presupone la *quotidiana verba,* lenguaje vulgar y materia sin elaborar, sin teñir de personalidad y tiempo, sin poetizar (...) En definitiva, lo cotidiano no es lo vulgar, mostrenco, amorfo y sin rostro. Es nada más y nada menos, que cuanto le sobreviene al hombre, a veces dueño de sí; otras, ajetreo azaroso de fuerzas aún desconocidas. Eso, realizado, hecho poesía en el poema, dosificado y transmisible.»

Sería labor prolija ahora comparar el fenómeno de nuestra poesía social con las proclamas del neoclasicismo español—Campoamor: el arte por la idea—o con los antecedentes de este pobre período, localizados claramente en el academicismo francés. En aquellos caracteres despóticos del academicismo encontramos las más comunes lacras. Monocromía y parquedad lingüística, pobreza de inspiración y, sobre todo, aquella lógica de los sucesos, puesta al servicio de ideas muy seriadas, redundando en puro determinismo del estilo. Como el academicismo o nuestra poesía del neoclásico, aquella casi *quotidiana verba* llevaba en sus entrañas la larva capital de su autodestrucción.

El elemento aleatorio o de azar quedaba eliminado de la creación. Ya no era posible un estilo *inspirado*.

Tal vez, por todo esto, quizá sea ya posible el referirse a una nueva poesía española. Mas ¿es éste el ámbito de la que aquí llamamos poesía cotidiana? Al menos, la así calificada se reviste de ciertos caracteres, que ya anuncian una liberación de los conceptos y determinismos más nefastos de la etapa anterior. La coyuntura histórica que cubre la posguerra española pagó con muy elevado precio su tributo obligado al testimonio de una época ardua; cumplió sobradamente con sus obligaciones morales y sociales. Y en la amplia superestructura del pensamiento y del arte español, el sacrificio de la poesía tampoco estuvo ausente.

Ahora es muy valioso contraste el de las poesías social y cotidiana. Si es prematuro hablar de una nueva poesía española, en el sentido de un estado poético definido, no lo es bajo el aspecto de un clima progresivo. En éste se distinguen la recuperación de la lengua poética, bloqueada por un entendimiento erróneamente estricto del mensaje; encontramos también mayor ensanche y gravedad en los campos semánticos e ideológicos, una mayor preocupación por los problemas del estilo.

Los lugares poéticos en los que va surgiendo nuestra obra —hablamos de los poetas que no han anquilosado sus estilos bajo la losa fría y funeraria de unos mal entendidos compromisos— son los que corresponden a una exacta conciencia de sociedad de producción. La diferencia con los poetas anteriores radica en que aquéllos situaron su obra al mismo ras o nivel expresivo de esta sociedad de producción. Era entonces cuando la *quotidiana verba* —y tomamos de nuevo la afortunada y simple frase del poeta Garciasol—, el lenguaje vulgar y mostrenco, la realidad, en suma, sin elaborar, venía a sustituir bastardamente a la poética expresión. Los lugares poéticos fueron suplantados por el valor local de un verso comprometido, testimonial o denunciante, de enorme temperatura ética, política y social. Mas las informaciones de este verso excluían toda contribución probabilística o de azar. Excluían todo producto de la inspiración.

Poesía cotidiana: poesía de vivencias diarias. Mas, al fin, parece ser que lo *real consuetudinario*, aun cargado de los tintes morales, reconquista su lugar en el arte, esto es, diversifica sus formas de eficacia, enriquecidas por la casi olvidada libertad de expresión; los poetas van a quedarse solos frente al papel y frente a sus problemas, abandonando ciertas consoladoras musiquillas, ciertos lugares comunes, ciertos tópicos. Sólo así —ahora lo han comprendido— encontrarán lo que tan

afanosamente se ha buscado: una poesía *social,* un cántico para el nuevo humanismo.

Pero son los propios poetas antologizados los que nos descubren este periplo venturoso. Suscriben su conciencia renovada, y aun diríamos redimida, a través de las varias *poéticas* que ilustran estos versos. Así, Enrique Azcoaga: «Naturalmente que la poesía que denuncia, aquella que por celebrar como una aurora lo que la corrupta sociedad ha perdido, supone una lealtad que muchas veces no se considera, tiene que ver poco o nada con el *mitin poético preconcebido,* entonado en tantas ocasiones como justificación y *penitencia.*»

Tomamos frases de las distintas *poéticas,* y a modo de muestreo. De Blas de Otero: «Tal vez hoy como nunca es necesaria una poesía *de acuerdo con el mundo.* Pero quede bien entendido: sin admitir nada negativo ni desorientado. (Es preciso decirlo, aun en contra de nuestra propia obra pasada.) En este sentido nos inclinamos a lo clásico: llamo aquí romántico a lo negativo, y a lo positivo, clásico.» Mas este estar *de acuerdo con el mundo* va a significar también *ser en el mundo,* y para que se cumpla el ser del individuo, se hace necesaria la reconciliación de la naturaleza y el trabajo, la caída de un mundo alienado, la reconquista del hombre por sí mismo. Lo *poética* de Carlos Edmundo de Ory: se anhela para la poesía

Que sea la plata de mi ser
y la esencia de mi deseo.
Que sea el sueño metafísico
de mi espíritu sideral.

Que a través de la tormenta
de mi cabeza pensativa
se yerga como rama firme
del árbol que soy yo mismo.

Esto es, se busca la verdadera esencia y el ser íntimo de ese hombre-poeta comprometido en forma natural con la naturaleza y con la historia. La poesía torna al *cántico.* Las relaciones fondo y forma, libertad y compromiso quedan informadas por el carácter ontológico del acto creador.

Gabriel Celaya: «Nuestra poesía nunca llegará a ser interesante —e *interesante* es una verdadera categoría estética que los preciosos han descuidado o han tratado de sustituir con *snobísticos* efectos de sorpresa—, si no empieza por hacerse cargo de hombres con quienes queremos comunicar.» O la poetisa Gloria Fuertes: «Poesía cotidiana debe ser *Al pan, pan, y al vino, vino* (pero con belleza, que para eso

es poesía)... Cuando la poesía es así, llega a los superfinos, a los críticos, a los catedráticos, y llega (¡oh milagro!) a la masa—no quiero decir masa—, a la mayoría, sin educación ni cultura, porque para *sentir* lo poético no hace falta ser bachiller.»

En la complejidad de este muestreo bien puede ya observarse un ansia, sí, de comunicación *eficaz,* mas un respeto y una consideración por los problemas de la expresión más íntima y sincera. En estas filas de la poesía cotidiana se milita ya por una amplia gama de vivencias, aun cuando su dialéctica interna, por encima de cualquier esteticismo, implica una postura combativa a favor del hombre. En una sociedad de producción, los lugares poéticos tienen que coincidir tácitamente con la moralidad que garantice un más hondo humanismo. Para una sociedad burguesa, victoriana o hedonista, los presupuestos éticos podían ser diferentes. Ahora la relación del hombre con la naturaleza y el trabajo, la acepción de los bienes y valores, siempre pondrán sus huellas sobre las claves líricas que, aun incluso heredadas, porque nuestra cultura aún no consigue liberarse de copiosas herencias, informan un concepto nuevo de poesía. La idealización ficticia, por supuesto, ha quedado descartada.

La *poética* de Bousoño se explaya en este problema: «el poeta procuraba esquivar toda idealización y ofrecer su imagen del mundo con la menor cantidad posible de *aparente* artificio y deformación. El vivir diario del hombre en su circunstancia y tiempo no fue desdeñado así como tema inmediato del verso, que, de este modo, se ha querido solidario con el pensar y el sentir del hombre que lo escribía». E identificado con el espíritu renovador, que reclama para la poesía lo que era, es y será de ella, nos añade Bousoño: «Ello no significa que el poeta pueda permitirse el abandono de la justeza expresiva, en gracia de un supuesto contenido *más importante o esencial.*»

Para hacerse una cabal imagen de cuanto esta antología representa, en el sentido de sus aperturas, sus progresos y síntomas, se hace necesaria la lectura de todas sus *poéticas,* que es como decir la confesión de una postura, la de los poetas que este libro presenta. Cabe decir aquí que, aunque la representación no sea completa—cualquier antología está llena de olvidos, excesos e impurezas—, sí basta a alimentar una seria esperanza respecto de los rumbos de nuestra poesía.

Además de los poetas ya citados, Luis Felipe Vivanco, Juan Alcaide, Panero, M. Fernández Sanz, «El Pollero, Muñoz Rojas, A. Serrano Plaja, Rosales, Miguel Hernández, Ridruejo, Pinillos, García Nieto, Cela, Cirlot, J. L. Hidalgo, Aurelio Valls, L. de Luis, Labordeta, Hierro, De Nora, Valverde, Valente, C. Rodríguez y Francisco Brines son las voces que, en esta antología, nos representan. Representan a todos los

poetas que, conscientemente, van a acercarse ahora, y de verdad, a la pobre, vejada y respetable realidad. La realidad de cada día entre los hombres: la poesía cotidiana.—RAFAEL SOTO VERGÉS.

FERNANDO QUIÑONES: *Historias de la Argentina*. Edit. Jorge Alvarez. Buenos Aires, 1966.

«*En el velón arde una sola llama y además está lejos, al otro lado de la alcoba, pero el hombre, más que sentirla, ha visto la mano de la mujer dispararse hacia su antebrazo y quedársele allí sin peso ni opresión, una cosa silenciosa y súbita blanqueando sobre la oscuridad del poncho, que ya él se ha echado sobre los hombros diciéndole sin mirarla: "me voy, María".*»

Apenas una palabra—«poncho»—, y colocada tan discretamente, usa Quiñones en estas primeras líneas de su nuevo libro para ir situando en un lugar la acción del relato inicial; más adelante, deslizará algunas otras—«montonero», «Alto Perú», «godo»—para irnos ubicando en el tiempo sin fechas engorrosas ni pesadas referencias históricas. Sin ninguna concesión, tampoco, al folklore, al color local o al detalle pintoresco, escollos generalmente insalvables para el viajero, el escenario y el momento del relato (la tierra de Salta, los años de la lucha por la independencia argentina) van apareciendo sin que el lector tenga conciencia exacta de cuándo y cómo le han sido sugeridos.

Del mismo modo, el protagonista, tan difícil de ser tratado narrativamente por su doble condición de prócer y de héroe popular, y apenas entrevisto en la primera escena del cuento que luego irá llenando con su sombra poderosa, será mostrado también sólo por reflejo, a través de los sentimientos que suscita en los otros, en María, en el Jujeño, su victimario y su víctima, en los hombres que lo siguen, en el ciego fervor que su persona y su caudillaje despiertan.

Sin una sola nota falsa, hasta el desenlace, de una economía ejemplar, y con una, diríamos, respetuosa sobriedad—como la de quien, moviéndose en casa ajena, tuviera el tacto de no mostrarse excesivamente informado—logra el autor español el sorprendente acierto argentino de este primer cuento del libro.

Pero, ¿es que Quiñones se mueve en territorio ajeno en sus *Historias de la Argentina*? Desde muchos años antes de conocerlo, éste era ya país suyo por derechos de afecto. Su caso—que recuerda al de Hemingway con respecto a España—nos pone frente al fenómeno del

artista, que, por una afinidad que se diría anterior, procede en una tierra extraña como si fuera propia, intuyéndola, sabiéndola; y a esa percepción no sólo no molesta, sino que hasta parece subrayarla, algún muy ocasional desajuste en los detalles.

¿Cómo explicar de otra manera la perfecta entonación de esos dos cuentos, *Mi general* y *Un proyecto de milonga*? Pues hemos de tener en cuenta que se trata, dentro del ambiente argentino, de los dos mundos más dispares que puedan darse: el del Norte, rico en tradición hispánica y en sangre india, y el del arrabal porteño, totalmente ajeno a ambas influencias. No hubiera sido ya poca hazaña para un escritor no argentino, con menos de una semana en Salta y apenas mes y medio en el Buenos Aires desde el que estas líneas se redactan, mover en esos escenarios una historia verosímil e «interna» (aunque uno de tales ambientes, el arrabal, hubiera sido largamente transitado por Quiñones en los libros de diversos autores). Pero Quiñones ha hecho más: ha vivido desde dentro dos modalidades de nuestro espíritu nacional tan difíciles de captar, por diversas e introvertidas, como la del Jujeño en *Mi general* y la del cuchillero en *Un proyecto de milonga;* ambas, creadas con arreglo a nuestro módulo trágico, se alzan tan vivas y enteras que se dirían autónomas. Además, el autor ha adecuado un lenguaje, el usual en él, muy rico, muy colorido, a la casi orgullosa pobreza del decir argentino. La prosa se adhiere dócilmente a la realidad que pinta: ligeramente barroca en el cuento salteño; despojada y directa en la parte del relato de *Un proyecto de milonga;* fluida, dúctil, en *La casa en El Tigre.*

Cuando, como en el caso de *La flor de Nogoyá,* sintió el escritor tal vez que no daría con el tono justo, ha obviado la dificultad recurriendo al arbitrio de contar la historia a través de un español con muchos años de residencia en el país.

En cambio, en *El ausente* no ha dado con el tono; el lenguaje suena levemente a falso; tal vez por el deseo de acarrear formas coloquiales que no le son propias. Este es, para mí, el menos feliz de los relatos; encuentro que el elemento fantástico aparece disociado de una realidad dada casi sin elaborar, en crudo. En todo caso, el lenguaje acentúa la impresión de historia sobrepuesta a un espacio que el cuento deja.

La casa en El Tigre, la pieza más ambiciosa del libro según propia confesión del autor, obliga a Quiñones a moverse en una zona más profunda, porque el personaje es mucho menos genérico y actúa también en un mundo mucho menos tópicamente argentino. La atmósfera está admirablemente lograda, sin elementos externos o casi. Integrada en ese fondo, indisolublemente unida a él, el autor, por medio de un

sutil tratamiento de los caracteres, va trazando una figura de mujer muy viva, muy real en su inestable perfil, y a través de ella, agudamente, todo un contexto social.

Quiñones tiene el don de crear en sus páginas seres vivos cuya lógica interior se nos impone en seguida, y es un narrador directo, efectivo. Pero posee además un campo visual amplísimo que le permite incorporar a sus historias mundos laterales, sin soltar jamás el hilo del relato ni dejar que pierda tensión. De modo tal, sus cuentos alcanzan una dimensión poco frecuente; si no temiéramos meternos en camisas preceptivas de once varas diríamos que algunos son, como *La casa en El Tigre,* casi micronovelas.

Cierra el libro *Aeropuerto: 16,25:* el testimonio que, en nombre del adolescente que fue, rinde Quiñones al admirable *tejedor de páginas* que lo deslumbraran diecisiete años atrás, despertándolo en buena medida a su vocación y destino.

Autobiografía y ficción —la última en la indispensable dosis que permite la inclusión de este «pliego» entre los cuentos del libro— se mezclan en la historia. Borges aparece en ella como el maestro literario que es, y Quiñones no le regatea su admiración, pero también lo ve en sus debilidades, en sus distracciones, en sus tics personales, con filial y, a ratos, divertida ternura.

No sé de nadie, aquí o fuera, que haya dibujado un Borges tan verdadero, tan sin conciencia de su propio valer, tan conmovedoramente inerme frente a lo cotidiano. Todo el talento de Quiñones para captar lo humano, para registrar el mínimo temblor, para recoger el gesto, la entonación reveladora, toda esa finísima capacidad receptora que le permite después re-crear la vida, están aquí presentes.

Y no sobran en *Aeropuerto* las alusiones a sus experiencias porteñas porque de muchas maneras, como es justo que sea, las dos imágenes Buenos Aires-Borges se superponen y se confunden y potencian.

En la «Foja de cargos y descargos» con que termina el libro, Quiñones se refiere a su *cierto amor por el país y por sus cosas, amor con largo historial humano y literario: amor que, de no existir, hubiera permitido el habitual libro de viajes, pintoresco y huero, no uno de relatos, y que, en momentos, nos infunde la ingenua insolencia de creer que la Argentina es ya cosa propia.* Pero el lector de este libro puede dar fe de ello. La Argentina no es en estas historias mero escenario o anécdota, sino estilo, idiosincrasia, actitud vital. Un libro así sólo puede escribirse a través de una honda entrega cordial.—MARÍA ANGÉLICA CORREA.

ESCRITOS POSTUMOS DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

A pesar de que las cuestiones planteadas por Ezequiel Martínez Estrada en el ensayo dedicado a Kafka, a Tomás Moro y a otros personajes (1) nunca dejan de ser «las» grandes cuestiones, las que despiertan todo nuestro interés, no es posible tampoco ocultar un cierto estupor originado por afirmaciones de esta especie: «Frente a este autor [Kafka] los hombres de ciencia, los historiadores, los psicólogos, los economistas, los sociólogos, no pasan de ser ingenuos mistificadores» (p. 30). Sin duda se trata de un apasionamiento, de una efusión de las zonas orgiásticas del pensar, pero que, no obstante, nos ponen en el camino de lo que Kafka significa para Martínez Estrada y para el mundo de las percepciones y del realismo. Antes conviene una aclaración: cuando no se pueden elogiar las virtudes de un escritor, bien porque estas virtudes no concuerden con la entonación ideológica y oficial del país, bien porque en el fondo no haya más que una simple invitación al suicidio, deberíamos someternos de buen grado a un código ético que prohibiera mencionar los defectos—ciertos o hipotéticos—de dicho escritor. Si yo me permito señalar la hipotética confusión a que me lleva en algunas ocasiones Martínez Estrada, es a condición de poder elogiar sus actitudes fundamentales respecto de problemas sociales, políticos y religiosos, como puedan ser la conquista y el coloniaje españoles, sus vinculaciones a la Cuba actual, su repudio por el arbitraje estadounidense y su gusto por la libertad, basado en una especie de superación neomarxista de la realidad convencional.

El esfuerzo de Martínez Estrada por inmiscuir a Kafka en el cuerpo general de la investigación científica o de la evolución filosófica, en el sentido de que Kafka, al igual que los estudios etnológicos y la física matemática, vueltos «hacia formas arcaicas del *pensar complejo,* considerando como unidades los grupos, las funciones, las estructuras», es también un hombre primitivo para quien el concepto clásico de causalidad o determinismo está completamente en quiebra, resulta muy interesante y también demasiado «eliminatorio», puesto que para pensar así de Kafka y aceptar y entender su mundo al asalto de las realidades convencionales y de las lógicas institucionalizadas es pre-

(1) E. MARTÍNEZ ESTRADA: *En torno a Kafka y otros ensayos.* Seix Barral. Barcelona, 1967. Compilación de Enrique Espinoza.

ciso primero reconocer que los «ingenuos mistificadores» (hombres de ciencia, historiadores, sociólogos, economistas) son precisamente los que han brindado instrumentos a Martínez Estrada para que le sea permitido calibrar la profunda calidad anticipadora de Kafka. En resumen, Martínez Estrada quiere decir que el camino del hombre es la razón, pero que el racionalismo y la lógica, las ciencias positivas, inducen a una obliteración de la intuición y de los organismos no lineales que, en definitiva, ahora empiezan a manifestarse más acordes con la verdadera estructura de la realidad. Claro que esta verdadera estructura la está poniendo de relieve la ciencia, y la ciencia, en sí misma, no es tan exagerada como puede llegar a serlo Martínez Estrada, ni tan dogmática, porque todavía no se han eliminado totalmente las leyes de causación, la realidad convencional, mientras que la sustitución de lo puramente onírico —como orden verdadero, como recurso legal de evasión— por lo consciente no se concibe ni tiene nada de constructivo como no sea a base de establecer en fórmulas racionales (aquí otra vez lo convencional o «grosero») todos los hallazgos de la psiquis internada en las pistas vertiginosas oníricas. Ahora bien, Martínez Estrada no pierde el control de su investigación, no olvida, por ejemplo, que él está empleando un raciocinio y que parte de la más exigente vigilia. Por eso se detiene y escribe (p. 34): «Los personajes de Kafka se nos presentan como si se movieran en un sueño, precisamente porque no acaban de aceptar el orden convencional y monstruoso de una realidad condicionada por la ley y la norma facticias. ¿Se objetará que el hombre sólo puede llegar a ser hombre entrando heroicamente en el callejón sin salida de su mente, en su propio laberinto?» Esta es una pregunta clave y, si bien no contestada ni desarrollada, perfectamente respetable y clarividente, a partir de la cual ya es posible intentar coordinar la metafísica kafkiana con la física de economistas e historiadores y sacar algún provecho. El orden de las preguntas eficaces sigue: «Lo que debiera examinarse, pues, es hasta qué punto lo que hemos llamado *modo mítico de pensar* y *modo mítico de expresarse* corresponden a un orden efectivo de la realidad.» «De ser así —concluye Martínez Estrada otra vez incurso en el disparadero—, toda versión literal y directa debiera desdeñarse como un cuento de hadas.»

No es posible estar de acuerdo con las propuestas tajantes. Martínez Estrada es una mezcla de cultura, lucidez y tendencia al broche compacto, aparte de que sus actitudes políticas son tan definidas que verdaderamente sorprende que en este ensayo sobre Kafka no haya tratado de conciliar su glorificación profunda de la realidad oculta, del absurdo como norma verdadera, con su filiación política, eviden-

temente más cercana a la realidad empírica, práctica y justa y «denunciable» que a la otra realidad esotérica, la cual, por cierto, aún no ha demostrado ser mejor que la primera y, por supuesto, no existiría o carecería de interés en cuanto se erigiera en calidad de absoluto, es decir, en cuanto triunfara. Todo es a costa de todo. Razonar sin tener muy en cuenta la inexorable ley de los opuestos —la coloración por la oposición— es lo que me conduce a mí a las grandes confusiones y al mayor de los aburrimientos. Citemos otro párrafo sobre Kafka, esclarecedor: «Desde la aparición de Kafka en la historia de la literatura —y sin duda de la teodicea y la metafísica— el mundo y el hombre no pueden ya ser entendidos e interpretados con el criterio ingenuo del determinismo económico y del materialismo histórico, por decirlo así. Es un animal fantástico en un mundo fantástico.» Quizá el mundo y el hombre —a partir de Kafka— no puedan ser entendidos desde la vertiente ingenua del determinismo económico y del materialismo histórico, pero ¿cómo rechazar la influencia de estos *hechos* a la hora de una interpretación?

Otros personajes estudiados por Martínez Estrada en este libro —Heine, Thoreau, Simone Weil, Helen Keller— y sus alusiones a Gandhi, al «no quiero» pacífico de Thoreau y a la categoría de religión otorgada por tales personajes al trabajo, indican la inclinación de Martínez Estrada por los caracteres entre santos, anarquistas y libertarios. En «El problema de los deberes sociales del escritor» rechaza el reclutamiento, la filiación a los partidos, pero no el permanente espíritu de rebeldía. Las simpatías de Martínez Estrada van por el pensador libre del tipo Bakunin, Thoreau o Nietzsche, y consigna con pena que se les tache de «agitadores o anarquistas intelectuales». Concluye la presente compilación con un estudio erudito titulado «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba», basado en la *Utopía*, de Tomás Moro, en el descubrimiento por Silva Herzog de que *Utopía*, de Moro, es Cuba, en los valores de anticipación política y en el comunitarismo de Moro que, si bien no tiene nada que ver con el comunismo de la Unión Soviética de Stalin, «contiene el *ethos* de todas las concepciones humanitarias religiosas y laicas que se remontan a Isaías y a Sócrates, y que constituyen la fuerza vital, la *vis vitalis*, que ha puesto en marcha el movimiento de liberación de los pueblos y los individuos sin catecismo de obediencia y sin filosofía de la riqueza».

«En torno a Kafka y otros ensayos» es, en resumen, un magnífico libro de «aproximación» al apasionado autor de *Radiografía de la pampa*, aunque algunos de estos trabajos, por lo menos el referido a Kafka, son posteriores al estudio sobre la pampa (la realidad política

y social de la Argentina) que, según leo en César Fernández Moreno, en Emilio de Matteis, fue mal acogido por las izquierdas dado su determinismo geográfico, lo telúrico fatal, y probablemente Kafka y sus realidades ocultas fueron para Ezequiel Martínez Estrada la posibilidad de responder a determinadas acusaciones que pudieran excluir de su ejercicio la noción de progreso político y capacidad de reestructuraciones.—EDUARDO TIJERAS.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ARMANDO TEJADA GÓMEZ: *Antología de Juan.* Editorial Jorge Alvarez. Colección poesía. Buenos Aires, 1966.

Una de las características que ningún historiador de nuestras letras podrá negar a la Argentina de esta época consiste en el noble y generoso esfuerzo llevado a cabo en pro de una popularización de la literatura, una serie de entidades literarias entre las que es indispensable nombrar a la fecunda Eudeba, han llevado a cabo un esfuerzo prodigioso en pro de una extensión y popularización del libro, impulsando el libro al encuentro del lector y llevando a éste hacia la obra literaria.

En esa misma línea se inscribe la tarea de la Editorial Jorge Alvarez, que ha sabido atender, por una parte, a la divulgación y popularización de la literatura argentina, y por otra, a la definición de una izquierda literaria latinoamericana, que indudablemente estaba necesitada de una labor de rotulación e incluso de un esfuerzo de comprensión.

En esta tarea, la editorial argentina ha llevado a cabo esfuerzos muy importantes, intentando atender a los dos frentes de afirmación cultural y de definición política, de por sí muy difíciles de conciliar, que se había propuesto. En las dos perspectivas de su tarea se proyecta este libro que hoy comentamos, *Antología de Juan,* que su autor comenzó a escribir en 1956, selección de poemas sobre el tema uniforme del pueblo y sus problemas.

«Era mi intención —afirma el autor— ir agregándole poemas cada año con los testimonios recogidos a lo largo del país, que recorro incansablemente por pasión y por oficio de andar diciendo la poesía, devolviéndosela al pueblo, de cuya formidable aventura histórica me nutro. Pero no era una tarea de testigo, sino también de protagonista, por eso estos poemas no han sido escritos desde afuera, sino desde adentro

de la pelea, y contienen sin retaceos el ruido del tumulto, porque como alguien dijo, el poeta es también un legislador permanente de su pueblo. Sería doloroso ser sólo un tonto aparte, dolido solamente del rocío, como sería triste ser sólo un combatiente que no viera el rocío. De esa manera está hecha la guitarra que aquí canta.»

La poesía que compone esta *Antología de Juan* es sincera, impactiva, y en ocasiones prendida de una insoslayable demagogia; sobre ella se agitan las sombras de muchos creadores de poesía iberoamericana, que convocan sus inquietudes en torno al signo de lo social, quizá por la existencia de estos poetas, la obra de Tejada sufre una crítica quizá más dura, y el diagnóstico es un tanto menos favorable al surgir la inevitable comparación.

CARMEN DA SILVA: *Sangre sin dueño*. Colección Narradores Americanos. Jorge Alvarez, Editor. Buenos Aires, 1966.

Carmen Da Silva es una de estas típicas figuras latinoamericanas que desarrollan la peripecia de su existencia en diversos países, superando su perspectiva nacional, en una diversidad de convivencias en distintos lugares y ciudades. Brasileña de origen, en Buenos Aires, ha publicado su primera novela *Septiembre*, ahora de la mano de la editorial Jorge Alvarez, nos llega traducida del portugués por la propia autora y revisada por Juan José Hernández, esta obra que el editor presenta como «Más que novela», y ésta es, en realidad, la impresión que al lector deja el apasionante ejercicio que constituye recorrer las páginas de la obra.

La primera característica que destaca en la novela es su aplastante sinceridad; la autora se confiesa a gritos, desnuda inexorable su intimidad ante los lectores y realiza, de una manera implacable, la confesión de su militancia política; no hay en las 186 páginas de la novela ni una sola componenda ni el más débil intento de mistificación; los datos, por dolorosos que sean, se han leído, los hemos leído sus contemporáneos, en las notas de prensa y en los despachos de las grandes agencias; es, por tanto, en gran parte un reportaje lo que Carmen Da Silva nos ofrece, pero no es exclusivamente un reportaje, sino la huella de su reflejo «hacia dentro», tal como ha quedado grabada en la sensibilidad la impresión durísima de muerte y de desconsuelo, la huella terrible de los torturadores o de los policías capaces de ahogar mendigos y que son, sin embargo, nuestros contemporáneos en esta

obra de los grandes anhelos y de las grandes esperanzas de la humanidad.

El amor y el desengaño, la locura y la espera inacabable son algunos de los temas a los que se asoma a lo largo de su trama esta dilatada confesión y de una fiera libertad desesperada y más vacía de lo que su propia portadora puede creer.

Sangre sin dueño deja al lector la sensación de que a lo largo de las diversas anécdotas de las estremecidas concesiones y los duros testimonios que las componen se está cumpliendo inexorablemente el viejo aforismo de Diego Saavedra, «las cosas que son, las cosas que han sido, las cosas que un día vengan a nosotros», porque la novela detonante iconoclasta, capaz de enfrentar con sorprendente desenfado los temas más escabrosos para la burguesía tradicional, tiene el equilibrio de una pieza clásica, la sosegada armonía de un texto antiguo que viniera a intentar explicarnos el entendimiento de nuestro pretérito inmediato, la realización del presente y la inquietud que traduce el futuro.

Ante la obra hay que plantearse una vez más el gran problema: ¿Acaso en nuestro tiempo no estaremos asistiendo a la muerte de la literatura a manos del testimonio?, ¿no hay una evidente impotencia de la ficción ante la sorprendente realidad de la época? La respuesta afirmativa tiene un hondo eco en esta obra de desorbitada serenidad, en la que el lenguaje aspira exclusivamente a convertirse en un testigo del dolor; la autora sabe que en esta época llega tan lejos el dolor que sólo una mujer, renunciando a su secreto, incluso a su pudor, y desafiando con dura energía los convencionalismos, puede ser el testigo excepcional del dolor y los dolores de nuestra contemporaneidad.

Esto es algo de lo que contiene *Sangre sin dueño,* dura prueba para el lector y vigoroso impacto en la sensibilidad del crítico; uno y otro no pueden evitar sentirse cautivados por esta inexorable biológica y profundamente humana intimidad que Carmen Da Silva va desnudando entre tirones y estertores, alternando su estética debilitante con todo el peso condicionador de su existencia pretérita, en ésta, que evidentemente es mucho más que una novela.

HAYDÉE JOFRÉ BARROSO: *De la magia y por la leyenda.* Emecé. Buenos Aires.

El problema negro tiene presencia universal en el orden político, pero es al mismo tiempo un tema de viva palpitación que convoca a los

estudiosos: sociólogos, etnólogos, lingüistas, pertenecientes a los países en los que las circunstancias históricas han incrustado grandes comunidades de raza negra, como ocurre en los países antillanos y especialmente en el Brasil.

El vasto territorio, que se extiende entre la costa atlántica y las marañas de la Amazonía, aloja una sociedad en crecimiento, en la que se ha marcado de modo indeleble la contribución de los negros que fueron conducidos en los ominosos tiempos de la esclativud, para soportar el peso de la economía de plantaciones que agotaba a los blancos. El negro forma parte hoy de las tradiciones americanas. La pesquisa y evaluación de su aporte y el significado de éste en la convivencia y el mestizaje, que se proyectan al futuro, son tareas que requieren disciplina y conocimientos y exigen una objevidad depurada de prejuicios raciales.

Estas condiciones se cumplen ampliamente en la obra de Haydée Jofré Barroso, en cuyas páginas el fruto de los estudios palpita con los estremecimientos de una acendrada conciencia social. El tema no se agota, por cierto, en el volumen compuesto por esta escritora bilingüe, pero ha sido presentado en su esquema básico y cumple su objetivo de revelar un hecho apasionante del mundo de nuestros días.

Los alcances de la herencia negra en el Brasil aparecen en sus facetas históricas, sociológicas y culturales presentados de modo objetivo y cuidadosamente ejemplificados, con las sobrevivencias literarias que ocupan los últimos capítulos, donde se recogen ritos mágicos y leyendas vigentes aun en aquella parte del continente sudamericano.

Haydée Jofré Barroso no es nueva en estos trabajos. Ha obtenido distinciones con sus estudios sobre la literatura brasileña y ha traducido numerosas obras del portugués al castellano y viceversa en su noble afán por difundir las letras de una y otra lengua.

De la magia y por la leyenda es una ponderable contribución a la bibliografía sobre este capítulo de la vida americana, quizá el más apasionante y atractivo por el significado que cobra con relación al futuro inmediato. El folklore, como expresión de psicología colectiva, es utilizado por la autora al servicio de un mejor entendimiento del contenido negro en la realidad brasileña, con lo cual cobra una dimensión poco usual en la mayoría de los autores que enfocan ese aspecto de la vida de los grupos humanos con un criterio meramente histórico, desligado al presente, al que proveen de su sustancia.

ANTONIO GUZMÁN REINA: *Córdoba, siglo XVII.* Edición Angel Caffarena. Librería anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1966.

Debemos este libro como otros muchos testimonios de civilización y poesía española a una de las empresas editoriales más ricas, dignas y nobles de nuestra lengua; la que bajo el título «Librería anticuaria El Guadalhorce», dirige Angel Caffarena en la ciudad andaluza de Málaga. En esta edición, como en toda obra bien hecha, vemos encontrarse lo antiguo y lo moderno, lo histórico y lo actual, la evocación de poetas, ambientes y civilizaciones ya desaparecidas y el estudio vivo y presente de tradiciones populares y creaciones literarias.

Esta librería anticuaria no es, en absoluto, una empresa muerta, sino una realidad viva y poderosa, la erudición, el culto al pasado a que las obras por ellos editadas se dedican, no impide que sus libros irrumpan de una manera clara y presente en nuestro mundo actual.

Reflejo de esta tarea de la Editorial El Guadalhorce es el libro de Antonio Guzmán Reina, *Córdoba, siglo XVII,* cuyo objetivo fundamental es desplegar a lo largo de una serie de imágenes un espacio del rico pasado histórico de la Córdoba pretérita para mejor ayudarnos a entender la cautivadora evidencia de la Córdoba actual.

Basándose en las narraciones de viajes del príncipe Cosme de Médicis, al evocar la estancia de seis días de este magnate y su cortejo en 1668, Antonio Guzmán traza una delicada teoría de la Córdoba de hace tres siglos, que no es sino una sugerencia al mejor entendimiento de la ciudad como contemporánea nuestra.

Guzmán no es, en absoluto, un erudito trasnochado que busca el dato pretérito intentando la recreación del pasado; es, por el contrario, un hombre consciente de las tensiones de su tiempo que va a la evocación histórica para mejor ilustrar nuestro mundo actual.

Por esta razón, el libro que ha dibujado Guillermo Puya con donaire y sobriedad, puede constituir en 1966, y gracias a la inteligente evocación que se ha hecho de 1668, un interesante auxiliar para entender una ciudad que hoy no es sólo mezquita, judería y monumento, sino también activa comunidad en expansión.

Y una vez más los libros de El Guadalhorce nos ayudan a entender en el encuentro de la tradición la historia y la leyenda, el indefinible atractivo de una ciudad española y universal.

MILIC CAPEK: *El impacto filosófico de la física contemporánea.* Colección Estructura y Función. Editorial Tecnos, S. A. Madrid, 1965.

Vivimos en un mundo en el que el desarrollo ininterrumpido de la ciencia y la técnica, van marcando con trazos cada vez más firmes nuestra existencia y nuestro pensamiento. Esta es la idea que aporta como introducción a su brillante libro el profesor Capek.

Milic Capek es profesor de Filosofía en el Carleton College de Minnesota. Antes de ingresar en la facultad de Carleton, en 1948, enseñó en la Universidad de Iowa, en el Doane College, en la Universidad de Nebraska y en la Universidad de Olmutz (Olomuc), Checoslovaquia.

Su carrera académica se vio interrumpida en 1939 por la invasión nazi de Checoslovaquia, y nuevamente por el golpe de estado comunista en 1948. Doctor en Ciencias y doctor en Filosofía por la Universidad del Rey Carlos, de Praga, realizó trabajos posdoctorales en la Sorbona y en la Universidad de Chicago. Tuvo también una beca de la Fundación Ford en pro del Fondo para el Progreso de la Educación en la Universidad de Yale, en 1953-54, y participó en la reunión internacional de filosofía que se celebró en París en 1959.

El profesor Capek ha sido colaborador de muchas revistas, entre otras, «Philosophical Review», «Philosophy and Phenomenological Review», «The Journal of History of Ideas», «The Journal of Philosophy of Science», «Diógenes», «Revue Philosophique», «Revue Métaphysique et de Morale» y «Bulletín de la Société Française de Philosophie». Es también autor de otros dos libros anteriores sobre filosofía, ambos en lengua checa.

De manera objetiva, sistemática y minuciosa, se discuten en esta obra los conceptos fundamentales de la física clásica, espacio, tiempo, materia, movimiento y causalidad, comparándolos con sus réplicas de la física moderna y mostrando la diferencia radical que existe entre los nuevos y los viejos conceptos. El autor demuestra cómo la subsistencia de ciertos hábitos clásicos de pensamiento ha sido causa de muchas interpretaciones erróneas de la física contemporánea, que necesita formas de pensamiento más flexibles y adecuadas. Después de analizar agudamente muchos problemas-clave de la física moderna, tales como la interpretación correcta del espacio-tiempo relativista, la nueva interpretación del concepto movimiento, el dilema de la continuidad frente a la discontinuidad del cambio, y la controversia sobre la causalidad, el profesor Capek nos previene, en el capítulo final, contra la tendencia a pensar en términos visuales y macroscópicos a la vez que nos invita a buscar nuevos caminos de entendimiento.

Eduardo Gallardo ha traducido brillantemente este libro para la

colección que dirige el profesor Tierno Galván. La obra tiene una enorme importancia no sólo para el científico y el estudioso, sino para todo aquel intelectual que aspira a comprender mejor las grandes transformaciones de nuestras modernas sociedades productoras, a las que los caracteres de la ciencia ofrecen en muchas ocasiones el camino de la evolución y el perfeccionamiento.

En la medida en que el libro abre nuevos derroteros a la reflexión y perspectivas inéditas al pensamiento, su aparición en nuestro idioma merece todo género de elogios.—Raúl Chávarri.

Juan Ruiz Peña: *Nudo*. Col. Alamo. Salamanca, 1966.

No es tarea fácil, desde nuestra actual perspectiva poética, juzgar la obra de un poeta como Juan Ruiz Peña. Y anuncio la dificultad que entraña, teniendo en cuenta la rapidísima evolución que ha experimentado el concepto de poesía desde la llamada generación del 36 —a la que Ruiz Peña pertenece—hasta este año de 1967. Y también, naturalmente, desde el punto de vista de la funcionalidad o utilidad transcendente de la poesía.

Juan Ruiz Peña, nacido en Jerez de la Frontera, en 1915, vive durante mucho tiempo en Castilla, y es este desplazamiento regional (constante vital) el que nos podía dar una clave de su poética que se mueve entre la nota popular y colorista de la Andalucía marinera de su infancia y adolescencia, y la gravedad y reflexión—quizá ciertas dosis de filosofía metafísico-existencial— recibida a través del contacto con lo esencial castellano.

Nudo es la sexta entrega de versos de este poeta (1), que también ha cultivado la prosa con esas andanzas de Mambruno, trasunto del Mairena machadiano, personaje aguda y naturalmente sabio, reflexivo y jocoso comentarista de la vida y cultura de su momento.

Si como dice Emilio Alarcos (2), la poesía de posguerra busca una

(1) *Canto de los dos*. Cádiz, 1940. *Libro de los recuerdos*. Col. Adonais. Madrid, 1946; 56 págs. *Vida del poeta*. Col. Adonais. Madrid, 1950; 87 páginas. *La vida misma*. Insula. Madrid, 1956; 127 págs. *Andaluz solo*. Insula. Madrid, 1962; 89 págs. *Nudo*. Col. Alamo. Salamanca, 1966; 121 págs.

(2) «Era natural que la primera etapa poética después de las hostilidades, como reacción ante una realidad hosca, buscara la tranquilidad de ánimo, el beleño que adormeciera pasiones y rencores. Para ello, nada mejor que el cultivo de una poesía con primacía de lo musical externo, el uso de melodías en que lo de menos fuese la carne de las palabras y lo más el canturreo que pudiera dar sopor a los ojos fatigados por tres años de lucha y reblandecidos por la luz hiriente de una realidad cruda.» Emilio Alarcos Llorach: *La poesía de Blas de Otero*. Ed. Anaya. Salamanca, 1966.

liberación necesaria hacia lo musical y colorista, no es extraño que la obra de Ruiz Peña sea consecuencia de ese ambiente ideológico e intelectual que la mediatiza. De ahí la dificultad del juicio y de ahí también la poca adaptación al medio poético actual en nuestro país. Sin embargo, la corrección de su escritura y un cierto cambio iniciado en su penúltimo libro, *Andaluz solo,* nos pueden dar pie a unas calas de interpretación y situación más o menos justa de Ruiz Peña, con una visión más inmediata.

La simple estructura y ordenación de su obra ya nos dice algo de su intencionalidad. Desde los recuerdos más lejanos de la infancia, desde la naturaleza inmediata, hasta ese *nudo* más complejo y problemático, pasando por la *vida del poeta* y la nota filosófica o existencial de la soledad. Así, delimitando esta escala de valoración sentimental, se ordenan las diferentes partes de cada libro, perfectamente definidas y formando rigurosos compartimentos que se conectan entre sí.

Pero quizá nos interese más el final de esta andadura poética, el momento en que se traspasa el simple ámbito de la naturaleza y de la visión circundante, y este andaluz, trasladado al centro de Castilla, se halla solo. Soledad de luz, de mar, de recuerdos... Encuentro con el adensamiento de la expresión, con una temática más profunda, a la vez que con lo más directo y real. Con la crudeza sentimental, con la pregunta metafísico-existencial a que ya aludíamos. Esta marcha hace que el poeta encuentre la voz afilada y sólida y la árida palabra de Unamuno, caminante de aquellas mismas tierras.

Ahora puede exclamar en su poema «Vida», en un intento de despojarse de todo posible lastre anterior:

Canto
todo lo que es costumbre de un hombre que pasea.
Vida,
Señor de lo real, ¿para qué la belleza?

Es un intento de liberación del recuerdo, un intento de buscar la verdad, la inmediatez. Ese andaluz deslumbrado por los recuerdos cantarinos de su infancia se enfrenta a un problema vital inmediato cuando encuentra otra nueva escena donde actuar, otra nueva naturaleza circundante, quizá más ciega, más compacta, menos sonora exteriormente pero sufrida y arrugada por el paso incesante del aire y del tiempo, de la vida misma, de la eterna canción del vivir. Y aparece la disyuntiva:

Somos puente tendido
entre la realidad y el sueño de una noche,
de la vida a la muerte,

del hontanar al mar, tierra y deseo sobre
un relámpago de oro,
sobre la eternidad, somos sin saber dónde.

Es un planteamiento que dará lugar a ese *nudo* último. Porque el poeta se queda anclado ahí. Ahí escribe. Para esta nueva realidad, para esta razón de existir antes diluida en lo externo, pasajero y perdido del recuerdo. Y aunque el reflejo limpio de sus memorias infantiles azote la mirada y la mente del poeta; aunque esta misma convicción le haga volver la mirada a *la casa,* a *la cal y el sol,* al *olor a cuero,* las *estrellas, la fragancia del jazmín,* ya sabemos que su servidumbre como poeta ha encontrado una situación más precisa; que el escenario se reduce más; que el espacio está más y mejor delimitado; y su actuación, directa e inmediata, como consecuencia.

El empleo profuso del romance conecta con la tradición, como también algunos giros sintácticos y gran parte del vocabulario. Da fortaleza a su forma expresiva y ayuda a su propósito. Se evocan nombres y hombres, no abstracciones vacuas, recuerdos imprecisos que, pasados por el canal del juego retórico se perdían en la mera sujeción a una determinada presión sentimental o histórica como pasaba con su primera poesía. Y aparece ahora un verso narrativo, largo y complejo, que abarca y precisa más que aquellas primeras estrofas de arte menor.

En el poema a Franz Kafka, evocado *solitario de Praga* (¿no existe alguna coincidencia algo más que fortuita?), define su intención poética que transcribimos, porque aún Ruiz Peña se resiste a abandonar su más preciada raigambre, porque todavía la disyuntiva sigue planteada, todavía el *nudo* sigue sin desatar:

... fruto es la poesía
de las cimas y nunca afán fácil de gloria,
que es la oración interna que libera al espíritu
y secreta esperanza de revivir un día;
mágica y taciturna, poeta, es tu escritura,

Pero a continuación —los poemas vienen juntos en el libro— sostiene un «Monólogo interior con Cesare Pavese» y parece reflexionar y ver («cómo escribir ahora como antes lo hacía»), pero el poeta sigue debatiéndose; no sabe cierta, clara y firmemente qué sea lo real y su escritura queda abierta, dispuesta a la reflexión, al paso del tiempo que quizá tampoco aclare nada. Es como si un escrúpulo de sagrado oficio brotara de la voluntad del poeta para decidir, para definir cuál es la realidad y qué realidad, qué verdad merece ser dicha.

Han sido notas inconexas, calas como ya anunciaba al principio,

en torno a la última etapa de la trayectoria de un poeta hecho, de correctísima escritura, que ha ido dando su obra con patente regularidad; lo que supone trabajo, estudio y búsqueda, tanto más difícil cuanto que Juan Ruiz Peña se ha formado y desarrollado dentro de una temática y dentro de unos conceptos y exigencias literarias totalmente definidas y peculiares. Un cambio de rumbo más o menos integral, más o menos brusco, supone, en estas condiciones, un período de adaptación, de precisión y de adquisición de una total seguridad hasta entrar de lleno en un camino que va a proporcionar, con toda seguridad, la culminación de una obra y de unas posibilidades ya de sobra conocidas en Juan Ruiz Peña, para el cada día más difícil arte de hacer el verso, y hacerlo bien. Como difícil y problemático será impartir el orden y definir con el trabajo qué es y para qué sirve hoy la poesía, y lograrlo con claridad y precisión.

Esperamos, sin lugar a dudas, que muy pronto se nos dé la solución a esa disyuntiva planteada hasta el momento por la poética de Ruiz Peña.—Jorge Rodríguez Padrón.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección ... ... Extensión 200

Secretaría ... ... — 298

Administración ... ... — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196........

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DEL NUMERO 155
(SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1967)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89

(Enero-febrero 1967)

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Año XV - Núm. 58 Oct. - Dic. 1967

SUMARIO

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Jefe de Redacción: IGNACIO IGLESIAS
Administrador: RICARDO LÓPEZ BORRÁS

SUMARIO DEL NUMERO 17

SUSCRIPCION ANUAL:

América latina, 6 $ USA. Estados Unidos, 8 $ USA. Francia, 35 F.
Otros países europeos, 40 F.

Suscripción anual, 480 pesetas
Precio del ejemplar, 45 pesetas

SUSCRIPCIONES:

SEMINARIOS Y EDICIONES, S. A.

Avenida de José Antonio, 88. Grupo de ascensores 3, planta 10 número 8.
MADRID

DISTRIBUIDORA:

UNION DISTRIBUIDORA DE EDICIONES

Calle Muñoz Torrero, 4. Madrid

Solicite un ejemplar de muestra a:

97, rue St. Lazare, Paris 9°